

АНДРЕЙ
ТРИГОРАН

АРМЯНСКАЯ
КАМЕРНО-
ВОКАЛЬНАЯ
МУЗЫКА







ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ,
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՆԱԿԻՏ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՎՈԿԱԼ-
ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ

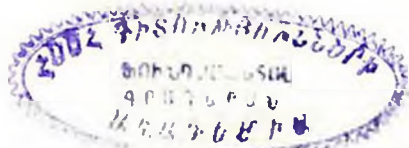
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՅԻՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1982

✓
АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АНАИТ ГРИГОРЯН

Д
II
5/18 84

АРМЯНСКАЯ
КАМЕРНО-
ВОКАЛЬНАЯ
МУЗЫКА



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1982

*Печатается по решению ученого совета
Института искусств
АН Армянской ССР*

*Ответственный редактор кандидат искусствоведения
Р. О. СТЕПАНЯН*

Книгу рекомендовали к печати рецензенты:
доктор искусствоведения Г. Г. ТИГРАНОВ,
кандидат искусствоведения Г. Ш. ГЕОДАКЯН

Григорян, А. Р.

Г 831 Армянская камерно-вокальная музыка./Отв. ред.
Р. О. Степанян.—Ер.: Изд-во АН АрмССР. 1982.
292 с., ил.

Работа посвящена истории возникновения, становления и кристаллизации одной из значительных областей армянской профессиональной музыки и охватывает период с середины XIX в. до 70-х гг. нашего столетия. Рассматриваются важнейшие проблемы, присущие данному роду музыкального искусства: связи поэзии и музыки, формирование мелоса и ансамблевой культуры, закономерности становления национального стиля, формирование художественного образа. Армянская камерно-вокальная культура рассматривается в связях с другими жанрами национальной музыки и в контексте советского и мирового музыкального процесса.

Книга рассчитана на специалистов и широкий круг читателей.

Г $\frac{4905000000}{703(02)-82}$ 63—82

ББК 85.244(2Ар)
782 Ар

ОТ АВТОРА

Вокальная музыка Армении на протяжении долгих столетий занимала видное положение в художественной культуре народа. Основой ее служила самобытная поэзия Армении. Обстоятельство это имеет немаловажное значение для определения уровня предлагаемой нами области исследования. Ведь наша поэзия древности и средневековья давно уже завоевала признание далеко за пределами родины (напомним, что Аветик Исаакян, говоря о ценностях, созданных армянским народом и являющихся неотъемлемой частью мировой культуры, наряду с классическим языком и архитектурой, отметил также средневековую монодию). Если напомнить к тому же обстоятельства судьбы армянского народа (отсутствие государственности на протяжении веков, образование диаспоры), то более чем очевидна важность исторической миссии языка и в том числе в значительной мере — «озвученной» поэзии, т. е. вокальной культуры в целом.

Вокальная культура вбирает в себя различные ветви народной и профессиональной музыки. Народная музыка представлена крестьянской песней, искусством гусанов и ашугов, новой городской песней, возникшей в середине XIX столетия, профессиональная — монодической культурой средневековья и композиторским искусством нового времени.

В свете сказанного несомненно главенствующее положение вокальной области в истории отечественной музыки. Именно здесь складывались стилевые особенности нацио-

нальной композиторской школы, как в период ее формирования, так и в дальнейшем, на поворотных этапах ее истории. Вокальная музыка служила и служит своего рода творческой лабораторией для других жанров (оперного, симфонического, камерно-инструментального, хорового и пр.), в которой осуществляются искания в области мелодии, интонирования, формообразования, связи звука и слова, вокала и сопровождения, проблемы синтезирования.

Книга эта задумана в серии работ, посвященных истории становления и формирования жанров профессиональной музыки Армении.

ЧАСТЬ I СТАНОВЛЕНИЕ

ГЛАВА I

ПОЭЗИЯ И ПЕСНЯ В XIX В.

Романтизм, которым ознаменовано начало одного из интересных периодов истории, значительно обогатил сокровищницу мировой культуры и наложил свою неповторимую печать на все столетие в целом. Зародившись в Германии и Франции как реакция на крушение идей французской буржуазной революции, он проник в другие страны Европы, где стал выразителем национально-освободительных идей.

Своеобразное преломление романтизм получил в Армении.

Историческая судьба армянского народа сложилась так, что он жил не только на своей исконной армянской территории, но и в многочисленных колониях, разбросанных по различным частям света. Колонии эти, будучи связаны узами культуры, быта и пр. со страной, давшей им пристанище, вместе с тем не теряли духовных связей с родиной, с устоявшимися веками национальными традициями. Интересуясь общественными событиями, происходившими в мире, передовые представители армянских колоний как бы создавали духовные мосты между Арменией и другими странами. В результате в Армении образовался огромный разрыв между политико-

экономическим развитием и передовой общественной мыслью, которая всегда чутко откликалась на все идеологические сдвиги в Европе. Так было и с романтизмом.

Возникнув первоначально как преимущественно идеологическое движение, армянский романтизм созрел на политической почве. Для Восточной Армении это было историческое присоединение к России в 1828 г. В Западной Армении, находившейся под турецким игом, в этот период также наблюдались некоторые сдвиги¹.

Политические перемены совершили перелом в развитии общественной мысли. Новые условия и перспективы требовали пересмотра всей «армянской идеологии»², господствовавшей на протяжении XVI—XVIII вв., вплоть до начала XIX в., и нашедшей свое выражение в армянском классицизме.

В литературе этого периода идея родины и патриотизма доминировала в своеобразном преломлении. Героем классицистической литературы был человек, живущий исключительно интересами родины, руководствующийся в своих действиях законами разума, логики. Армянская идеология в поэтике классицизма создала также свой лирический символ. Она идеализировала далекое прошлое и, будучи скована узами религии, уповала на божественное покровительство в дальнейшей судьбе армянского народа. Именно эта узость, ограниченность и послужили основой крушения иллюзий «армянской идеологии». Тем не менее армянский классицизм утверждал веру в силу человеческого разума. И в этом заключалось его немаловажное позитивное значение.

Человечество в XIX в. жило новыми идеалами, в другом русле решались вопросы национального и социального освобождения. Армянский романтизм брал под сомнение программы идеологов армянского классицизма. Необходимы были новые пути решения общественных проблем. Если европейский романтизм явился реакцией на крушение идей XVIII в., то армянский романтизм был реакцией на крушение иллюзий «армянской идеологии»³.

¹ 30—50-е гг. XIX в. в Турции были годами поисков выхода из кризисного положения, в которое попала военно-феодалная империя. Была разработана программа либеральных реформ—«Танзимат». Хотя все «нововведения» остались на бумаге, тем не менее программа эта способствовала умиротворению страны, константинопольская же армянская буржуазия, представлявшая солидную силу в Турции и предъявлявшая свои требования, добилась в конечном итоге осуществления «армянской конституции».

² Об этом см.: Ս. Սարգիսյան, Հայկական սոցիալիզմ, Երևան, 1966.

³ Подробнее об армянском романтизме см. там же.

Как и в Европе, в Армении появился бурный интерес к духовным ценностям народа. Народные сказания и легенды послужили основой для создания многих первоклассных произведений искусства. Армянский романтизм противопоставил классицизму демократизм, стремясь освободить искусство от церковной схоластики, а это означало крутой поворот в сторону реальной действительности, от классической эпичности и рационализма к романтической лирике. Отсюда пристальное внимание романтиков к пейзажу, к природе и взаимодействию ее с человеком.

Процесс кристаллизации нового течения был сложен и длителен. В литературе новое содержание первоначально облекалось в старые формы и жанры, пользовалось лексикой грабара (староармянского языка), и потребовалось почти полстолетия, чтобы он уступил место новому армянскому литературному языку.

В музыке процесс обновления старого искусства протекал весьма своеобразно. В начале прошлого столетия таговое искусство, если и не развивалось, то продолжало звучать. Важное место в музыкальном быту (городском и отчасти сельском) занимали также ашуги. Однако, по свидетельству Х. Абовяна, М. Налбандяна, Р. Патканяна, в этот период гусано-ашугское искусство в какой-то мере подвергалось турецко-персидскому влиянию и зачастую гусаны и ашуги исполняли свои песни не на армянском языке.

В первой половине XIX в. наблюдается весьма примечательное явление, в дальнейшем послужившее основой для создания новой армянской песни. На первый взгляд кажущееся незначительным, оно долгое время служило предметом спора для многих музыкантов. Речь идет о песнях, в которых армянский текст озвучивался европейскими мелодиями. К этому вопросу мы еще вернемся.

Связь поэзии с песней—одно из типичных явлений армянской культуры—сыграла в описываемое время решительную роль в обновлении армянской музыки. Поэтому попытаемся пристальнее взглянуть на это явление для освещения многих неясных вопросов музыкального процесса армянской действительности прошлого века.

В свете этого следует остановиться на фигуре Арутюна Аламдаряна, талантливого поэта и крупного общественного деятеля, чье творчество является типичным для переходного периода (1799—1834). В книге «Армянский романтизм» творчество Аламдаряна характеризуется в русле элегического предромантизма: в поэзии Аламдаряна впервые появляются субъективные нотки—герой его, в противовес умозрительным героям классицистической литературы, одержим страстями и чувствами обыкновенного че-

ловека с его земными радостями и горестями. А. Аламдарян—предвестник и певец новых общественных отношений и настроений.

Лирические песни Аламдаряна получили широкое распространение в народе. Хорошее знание армянской старинной духовной и светской музыки явилось стимулом к сочинению мелодий ко многим своим лирическим песням, о чем свидетельствуют литературные материалы. Так, например, Р. Патканян в предисловии к «Армянскому национальному песеннику» пишет: «Каждый город имеет своих собственных песнетворцев, чьи песни с любовью поются... например, в Тифлисе—Саят-Нова, в Ереване—Адам-Азбар, в Астрахани—Серовбе Патканян и Арутюн Аламдарян»⁴. Характерно, что имя последнего упоминается наряду с популярными ашугами того времени, хотя он писал на староармянском языке. Светское содержание лирики, по-видимому, обусловило популярность его в народе.

О том, что стихотворения А. Аламдаряна, положенные на музыку, проникали далеко за пределы Армении, имеются и другие свидетельства: «На вечеринках и пирушках,—пишет писатель Р. Патканян,—слышны были его песни, мелодии которых были национальными». «Песню «Умиравший соловей»,—рассказывает другой из современников,—любят и поют в Тифлисе и Армении, в Константинополе и Индии. И даже сейчас перед глазами мои следующая картина—милые барышни в Смирне после домашней работы, сопровождаемые возлюбленными, направлялись в сад и, подойдя к кустам роз, с воодушевлением пели:

О, бесценная роза—
Украшение моей жизни»⁵.

Если поэзия А. Аламдаряна сохранилась благодаря изданию, то музыкальная сторона его песен, к сожалению, почти неизвестна. Элегия «Весна», фигурирующая в большинстве песенников под названием «Анурджк» («Грезы»), упоминается в «Словаре армянских биографий» в статье, посвященной А. Аламдаряну: «...Здесь (в Ахпате.—А. Г.) спел и записал в апреле 1831 г. песню «Анурджк»⁶ (пр. 1).

Как видно из приведенной песни, это—мелодия, которую И. Штраус использовал в «Персидском марше», М. И. Глинка в «Руслане и Людмиле». В народе она бытует и поныне с турецким текстом. Вопрос о том, использовал Аламдарян готовую ме-

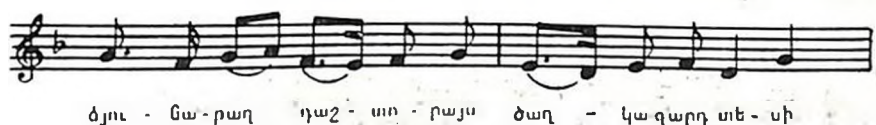
⁴ Պամստ-Քարիպա, Ազգային երգարան հայոց, Ս. Պետերբուրգ, 1856:

⁵ «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 1, Երևան, 1962—1964, էջ 317:

⁶ Հ. Տեր-Աստվածատրյան, Բառարան հայ կենսագրության, Թիֆլիս, 1904:

лодию народной песни или сам ее сочинил, остается открытым.

Песня «Грезы» была очень популярна в народе, ее можно найти почти во всех песенниках того времени. В одном из песенников есть ссылка—петь на эту мелодию песню М. Мсерьянца, посвященную трагической гибели Аламдаряна⁷.



В свое время приобрела огромную популярность и другая песня—«В руках две свечи», одно из лучших светских сочинений А. Аламдаряна. Лирическое воспоминание о том, как поэт впервые увидел свою возлюбленную, отмечено драматизмом чувств: счастливый миг первой встречи проходит, уступая место жестокой действительности, убившей возлюбленную.

Песню эту любезно напел нам один из лучших знатоков старинных армянских песен—М. Л. Агаян, он же подтвердил авторство музыки (пр. 2).

Песня записана без юбилейций. Она представляет собой развернутую мелодию, приближающуюся к тагам, характеризующимся первостепенностью мелодии по отношению к тексту⁸. С другой стороны, четко организованная вопросо-ответная структура и некоторые интонационные обороты, характерные для городской музыки XIX в., говорят о том, что песня эта является как

⁷ «Նոր ազգային երգարան», Ռուսիա, 1878.

⁸ «В отличие от крестьянской песни, где слову отводится столько же значительное место, как и музыке, в тагах слово отодвигается на второстепенный план, вследствие чего мелодия приобретает характер вокализа» (Х. С. Кушнерев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л., 1958, стр. 208). О близости к тагам говорит и наличие акростиха (начало каждого куплета—буква фамилии автора), на что указал нам М. Агаян.

бы промежуточным звеном между старым искусством тагов и новой городской песней. Вызывает сожаление, что, обладая бесспорными художественными достоинствами, она не звучит в настоящее время в ряду старинных песен, любовно хранимых народом.

Если в творчестве А. Аламдаряна, относящемся к первым десятилетиям XIX в. и выдержанном в русле классицистическо-

2
եր-կու ձե-ռի - ց եր-կու մո - - մ
ինձ ըն - դա - ռա - ջ էլ ի տուց
մի հար-ցա - ցե - ք ո - վ եր ցա
հրեշ - տակ քե կույ - ս լու - տա - գեղ
մի հար-ցա - ցե - ք ո - վ եր ցա
հրեշ - տակ քե կույ - ս լու - տա - գեղ

го искусства, пробивались лишь ростки романтизма, то в 40—60-х г.г. романтизм занял в армянской литературе ведущее место.

Как и в Европе, в Армении «XIX в. проходил под знаком поэтизации фольклора» (В. Конен).

Выдающийся деятель армянской культуры Г. Алишан с 1843 г. начал публиковать в Венеции статьи о красоте и значении армянских народных песен. В одной из них он писал: «Крестьянская песня—это голос национального духа, который даже если в некоторых случаях бывает умерщвлен, в крестьянских песнях остается жить... Такие песни зачастую больше дают представления

о гении нации, чем многотомные исследования; среди них имеются замечательные песни, которые только потому, что называются «крестьянскими», считаются чем-то простеньким, а на самом деле могут быть причислены к величайшим творениям. Поэтому еще раз хотим выразить наше пожелание любящим науку и родную читателям собирать национальные песни, которые поются в различных областях Армении, так как среди них может оказаться множество жемчужин...»⁹.

Если в те времена высказывания о народном творчестве были единичными, то несколько позже интерес к нему приобрел широкий общественный характер. В 1856 г. Р. Патканян в предисловии к «Армянскому национальному песеннику» писал: «Если заранее не подумать о том, чтобы собрать наши старые и новые песни и издать те крохи, что остались в некоторых закоулках, то они в скором времени исчезнут».

Большой интерес к народному и ашугскому искусству проявлял Х. Абовян—выдающийся просветитель, основоположник нового армянского литературного языка. Известно, что после возвращения из Дерпта он собирал и записывал не только армянские, но и курдские и азербайджанские песни. Более того, примерно в 1840 г. он пишет исследование об армянской духовной и светской музыке, представленное позже в Петербургскую Академию наук¹⁰.

Известно также, что в предисловии к роману «Раны Армян» автор очень высоко отзывался об искусстве ашугов. В ранний период творчества, до поездки в Дерпт, он и сам пробовал силы в этой области. Среди его ранних произведений имеются стихи, написанные определенным размером и приспособленные, подобно ашугским, к типовым мелодиям. Г. Левонян приводит интересный пример влияния творчества ашугов сельских и «низших» классов на профессиональное творчество (поэтическое и музыкальное) и на народные песни: «Сравните с мелодией песни Хачатура Абовяна «Вай эн азгин» («Горе той нации») мелодии следующих крестьянских песен: «Мер хор папке» («Могилы наших прадедов»), «Ե՛տն օր, ե՛տն գիշեր» («Семь дней, семь ночей»), «Օվ արեկ, արեր ճյան» («Дайте прохлады, о милые горы»). Сильное влияние той же мелодии чувствуется в арии А. Тиграняна «Բարձր արեր, ա՛յ արեր» («Высокие горы, о горы»)»¹¹.

⁹ «Բաղմազիկ», Վենետիկ, 1845, № 7, էջ 209.

¹⁰ Подробнее об этой работе и вообще о причастности Х. Абовяна к музыке см.: Պ. Հակոբյան, Խաչատուր Աբովյանը և երաժշտությունը, «Սովետական արվեստ», 1955, № 5.

¹¹ Գ. Լևոնյան, Հայ ժողովրդական և աշուղական երաժշտություն, Երկեր, Երևան, 1963.

Оставляя в стороне несколько спорный вопрос о влиянии, мы хотим обратить внимание на связь поэзии Абовяна с музыкой.

Если до поездки Абовяна в Дерпт его интерес к народной поэзии ограничивался творчеством ашугов, то после Дерпта его все больше занимает исконно народная поэзия, особенно жанр «баяти»¹². Написанные в форме простых народных «джангюлюмов» (песни, связанные с обрядом воскресения Христа), «баяти» Абовяна отличаются высокой художественностью. Такова и «Песня Агаси», текст которой, написанный в конце 30-х—начале 40-х гг., впервые был напечатан в песеннике Р. Патканяна, а затем включался во все позднейшие подобные издания. Песня и поныне звучит в народе. Как же могла быть создана мелодия, сугубо народная по стилю? Видимо, как в ашугских песнях, Абовян и здесь использовал какой-то определенный народный образец, так как никаких черт индивидуального творчества «Песня Агаси» не имеет. Таким образом, Абовян музыки к своим песням не создавал, а пользовался готовыми образцами. Но как указывает В. А. Васина-Гроссман в книге «Русский классический романс XIX в.»¹³, народная песня с книжным текстом—это тоже «предыстория» романса, ибо является уже порождением городской культуры¹⁴. Как увидим в дальнейшем, одной из характерных черт армянского романса стала огромная его связь с народным музыкальным творчеством¹⁵.

Песня—жанр бытовой, массовый. Отрывок из романа М. Налбандяна «Вопрошение духов» (Мерелаарцук), написанного в

¹² О жанре «баяти» см. статью А. Исаакяна в книге: Ա. Իսահակյան, *Երգեր*, հ. 4, Երևան, 1959, էջ 220—224.

¹³ В. А. Васина-Гроссман, *Русский классический романс XIX в.*, М., 1956.

¹⁴ Европейский термин «романс» впервые встречается именно у Х. Абовяна в упомянутом выше труде, посвященном армянской духовной и светской музыке. Говоря о жанрах народной песни, он отмечает, что одной из ее основных ветвей является романс. Получивший блестящее для своего времени образование, в том числе и музыкальное, Х. Абовян внедрял европейские термины, соответственные различным жанрам народного творчества.

¹⁵ В конце прошлого и начале нынешнего века создаются несколько поистине замечательных образцов народной лирики на основе стихов армянских поэтов: «Араз течет», сл. И. Иоаннисиана, «Прялка», сл. Г. Агаяна, «Братец охотник», «Пахарь», сл. А. Исаакяна. Последнюю по изысканности мелодии и по силе эмоционального накала можно поставить в ряд художественных романсов. Относительно «Пахаря» подробно говорится в книге Х. С. Кушнарера «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», стр. 275—276. Убедительно показаны нити, связывающие жанр городской песни с крестьянским фольклором, в кн.: Գ. Չոլղակյան, *Ռոմանոն Մելիքյան, Երևան, 1960*.

1858—1860 гг., передает типичную атмосферу бытового музицирования в тех слоях армянского населения, на которые веяния времени, тяга к европейской цивилизации наложили свою печать: «В это время, внезапно, до слуха графа Эммануэля донесся звук фортепьяно... Внимательно прислушиваясь, он понял, что играли мелодию песни «Господь, храни армян». Затем послышался свежий и нежный женский голос, который пел...». В 1820 г. в журнале «Зеркало Калькутты» (Аели Калкатян) была напечатана упомянутая М. Налбандяном песня неизвестного автора, которая долгое время по недоразумению приписывалась Месропу Тагнадяну. Песня эта получила большой общественный резонанс, звучала всюду, где были армяне. На идейные и литературные достоинства ее не раз указывали крупнейшие деятели армянской культуры. Вот, например, как отзывался о ней Ов. Туманян на первом собрании общества армянских писателей в 1912 г.: «Сегодня наше собрание мы открываем... старинной национальной песней, которая гласит: «Господь, храни армян...» Какая возвышенная и прекрасная национальная мечта: «Господь, сделай, чтоб жив остался армянский народ, и всели в него светлый дух...». Эта песня, эта молитва, что звучала на заре нашей новой литературы, пусть будет нашим словом, мечтой, целью и силой, жизнью и стремлением к прекрасному и светлому»^{15а}.

Заметим, что М. Налбандян, высоко отозвавшись о поэтической стороне песни, отрицательно высказался о ее музыке (являющейся переработкой популярного полонеза Огинского), как не имеющей ничего общего с национальной традицией.

В Армении во второй половине XIX в. связи музыки и поэзии все больше крепнут. В этом процессе принимали участие почти все армянские поэты, среди которых особое место занимает М. Пешикташлян.

В годы учебы в Италии М. Пешикташлян активно приобщался к европейской музыкальной культуре. Вкус его воспитывался на образцах итальянской оперной классики. Один из его биографов—А. Пиперчян уделяет музыкальной деятельности поэта целую главу. Вот что он пишет: «Пешикташлян... был меломаном, который сыграл особо важную роль в приобщении армян к европейской музыке». И далее: «В первую очередь Пешикташлян... сочинял патриотические, любовные, невинные и веселые семейные песни, которые передавались из уст в уста. Мелодии некоторых его песен сочинили Т. Чухаджян и его друг Г. Еранян. Иногда же Пешикташлян к красивым мелодиям зна-

15а Զ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1951, հ. 4, էջ 442—443:

менитых европейских опер приспосабливал армянские песни, которые тут же заучивались»¹⁶. Здесь же приводятся примеры. О песнях Пешикташляна можно прочитать в комментариях А. Чопаняна к парижскому изданию произведений Пешикташляна 1904 г.¹⁷, а также в комментариях А. Инджикяна к его книге «Та-ги»¹⁸.

Создавая национальные песни, М. Пешикташлян стремился сделать их наряду с произведениями, предназначенными для театра, средством распространения культуры и пробуждения политического самосознания народа¹⁹.

Наибольшую ценность представляют патриотические песни Пешикташляна: знаменитые зейтувские песни, «Братья мы», «К Армении», «Кто из смертных». Если последняя содержит в себе характерные обороты городской песни, а «Братья мы» и «К Армении» — интонации французских революционных песен, то образцами «зейтувских» послужили народные и ашугские песни. Из четырех песен зейтувского цикла две переложены на музыку: «Смерть героя» и «Похороны героя». Мелодию песни «Смерть героя» написала, по свидетельству А. Инджикяна, известная романистка того времени, ученица Пешикташляна Србуи Тюсаб, по образцу песни Саят-Новы «Скиталец-соловей». Мелодия песни «Похороны героя» написана М. Екмаляном по образцу крестьянской лирической песни²⁰. Яркий национальный колорит обеих песен в сочетании с превосходными стихами обусловили их художественную ценность. Не случайно обе они вошли в репертуар такого знатока и мастера армянской песни, как Ш. Тальян.

* * *

Армянская культура XIX в. была пронизана идеей патриотизма. Искусство романтизма ввело в нее существенные коррективы. Уже в творчестве Х. Абовяна, в поэзии Г. Алишана тема родины приобретает новый характер — более активный, призывающий к национально-освободительной борьбе. Патриотические стихи Г. Алишана особенно ценны своим воинственным пафосом, столь созвучным духу времени²¹. Такие песни, как «Бам поро-

¹⁶ Ա. Պիպեռյան, Հուշարձան Մ. Պեշիկթաշլյանի, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 33:

¹⁷ Ա. Չոպանյան, Մ. Պեշիկթաշլյանի բերթվածներն ու ճաները, Փարիզ, 1904:

¹⁸ Մ. Պեշիկթաշլյան, Տաղեր, Երևան, 1947:

¹⁹ Подробно об этом см. Վ. Սաֆարյան, Մ. Պեշիկթաշլյանը և նոր ազգային երաժշտությունը, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1967, № 1:

²⁰ См. песню в сб.: Մակար Եկմալյան, Խմբերգեր և մեներգեր, Երևան, 1970, էջ 85:

²¹ «Музыкальные произведения, если не будут бравурными, потеряют свою жизненность», — говорил Г. Алишан (см. Հ. Կարապետյան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Թիֆլիս, 1904, էջ 42):

тан», «Соловей Аварайра», написанные на стихи Г. Алишана, до сих пор поются в народе.

Песня Г. Алишана «Бам, поротан»²² является одним из первых образцов жанра армянской песни второй половины XIX и начала XX вв., известного под названием «азганн ергер» (национальные песни). Написанные на стихи самых различных поэтов, песни эти охватывали почти все лучшие поэтические творения своего времени.

Область национальной песни была весьма обширна. Сюда входило все, что в какой-то мере было причастно к национальной теме: и многочисленные маршеобразные массовые песни, и лирические песни-романсы, и застольные песни, и даже колыбельная. Любопытный пример «национальной песни» — «Армянская мазурка» с воинственным текстом, призывающим к объединению сил во имя родины, в свое время очень хорошо принятая армянами Константинополя и Смирны.

В связи с национальными песнями примечательны воспоминания историка II половины XIX в. А. Ерицяна. Вот что он рассказывает о группе литераторов 50-х гг.: «Следуя обычаю, существующему среди немецких студентов, армяне-студенты в Дерпте также создали группу, которая часто собиралась. Самым значительным результатом этих собраний явилось *новое направление армянской музыки*. Эти молодые люди, живущие на чужбине, собираясь вместе, утешали друг друга песней, особенно армянской. При этом каждый из студентов считал своим моральным долгом сочинить или перевести песню. Язык их в большинстве был удачным, так как многие из авторов, будучи воспитанниками Лазаревского училища, достаточно хорошо владели армянским. И вот, в конце 40-х — начале 50-х гг., дерптцы-армяне в своем клубе с большим воодушевлением пели несколько десятков песен К. и Р. Патканянов, Г. Папазяна, Х. Авагяна, Г. Мириманяна, Г. Додохяна и др., посвященных вину, удовольствиям жизни и студенчеству или же тоске по родине, нашему прошлому, настоящему и будущему»²³.

²² В. Сафарян в упомянутой статье «М. Пешикташлян и новая национальная музыка» приводит свидетельство ученика Пешикташляна Георга Апуллы: «...примерно в 1849 г., когда я был мальчиком и посещал школу при церкви, он (Пешикташлян.—А. Г.) приходил туда преподавать. Именно тогда он сочинил мелодию песни «Бам поротан» и учил нас в своей отдельной комнате». По поводу авторства мелодий песни существует и иная точка зрения (см. комментарий к ней Р. Атаяна в кн.: *Կովիտաւ, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1976, էջ 197*).

²³ Ա. Երիցյան, *Գրիգոր Արծրունու և նրա 25 տարվա գրական գործունեության առիթով Քիֆլիս, 1890, էջ 50*.

Некоторые из них получили жизнь на долгие десятилетия, отражая думы и чаяния, настроения и устремления армянского общества. Такова песня Г. Мириманяна «Армянские девушки», до сих пор являющаяся одной из любимых в народе. Песня эта, как и остальные дерптские, выражает любовь к родине, тоску по ней на чужбине. Музыкальной основой ее является закавказский фольклор, характерный для старого Тифлиса. Думается, что обращение к фольклору, а не к европейским образцам, обусловило жизнеспособность этой песни.

В застольных песнях дерптцев, на первый взгляд кажущихся веселыми и беспечными, также отражены идеи освобождения родины. Приведем для примера «Заздравную» К. Патканяна:

Братья, соберитесь в круг,
Пейте по примеру храбрых армян,
Осушите бокалы за здоровье
Новой армянской нации.
Бокал этот посвятите армянским молодцам,
Защищающим родину,
Поражение которых
Также свято для нас.

Лучшей среди дерптских песен является «Ласточка» Г. Додохяна, напоминающая народные «песни скитальцев», в тоске по родине обращающихся к птицам, рекам и горам своей отчизны, а по поэтической структуре близкая к крестьянским четверостишиям. Одна из лучших песен-романсов армянской вокальной лирики прошлого века, она привлекла внимание многих музыкантов.

Впервые «Ласточка» была опубликована в песеннике Р. Патканяна в 1856 г.

Из воспоминаний Г. Левоняна известно, что Г. Додохян для своего стихотворения использовал башкирскую мелодию. Но на протяжении всего XIX и в начале XX в. она неоднократно подвергалась обработке. В одном случае для хорового исполнения к мелодии добавлялась аккордовая фактура с элементарной последовательностью основных гармонических функций (Кара-Мурза); в другом она обрабатывалась в виде блестящей концертной пьесы в стиле Листа (Л. Книна); в третьем ей придавали характер итальянской серенады (А. Синанян). Русский музыкант Н. Николаев, долгие годы работавший в Тифлисе, издал «Ласточку» в 1904 г. в виде романса в стиле «русского Востока». И среди всех этих пестрых опусов возвышается обработка Комитаса, сделанная в период обучения в Берлине в 1898 г.,—одна из первых попыток сочетания национального и европейского начал в профессиональном жанре романса.

Примерно в одно время с песней «Ласточка» в армянской поэзии появились стихи Р. Патканяна «Слезы Аракса». «Большое впечатление произвела эта песня в те времена на армян. Ее заучивали наизусть и пели не только в Восточной Армении, но и на берегах Босфора»,—вспоминает один из современников²⁴. В лирической форме поэт ставит вопрос об исторической судьбе армянского народа. «Слезы Аракса» находятся в ряду самых ярких поэтических воплощений темы национального освобождения. Конечно, песня была сразу переложена на музыку, и в нескольких вариантах. Однако поэт остался недоволен ими: «Замолкло» и «Слезы» имеют меланхолические мелодии. Пока молоды, старайтесь писать музыку гневную и яростную. Скорбеть будете в старости»,—говорил он Кара-Мурзе²⁵, который был страстным пропагандистом и энтузиастом «национальной песни»²⁶.

Жанр «национальной песни», тесно связанный с жизнью и отражавший дух и веяния времени, имел свои периоды подъема и спадов. 40—60-е гг. были годами бурного общественного подъема, обусловленного ростом национального самосознания, освободительной борьбы, накалом страстей периода «национальной конституции». Этот период нашел отражение в «национальных песнях» Г. Алишана, М. Пешикташяна²⁷, М. Налбандяна, А. Сва-чяна и др.

Конец 70-х и 80-е годы были периодом, когда армянский романтизм перешел в новую стадию. Прошло время «национальной конституции» и зейтунского восстания и связанных с ними

²⁴ Там же.

²⁵ Հ. Կարապետյան, *Իշխ. աշխ. էջ 42*.

²⁶ Программы его концертов являются своего рода энциклопедией армянской песни последней четверти XIX в. Все свои концерты Кара-Мурза начинал, по свидетельству того же биографа, с «Песни итальянской девушки» М. Налбандяна, с 1859 г. являвшейся как бы гимном освободительной борьбы армянского народа.

²⁷ Современники рассказывают, что в каждую годовщину смерти у могилы М. Пешикташяна пели песню «Братья мы» как символ не только братства национального, но и идеи дружбы народов: «Всегда слышу, как с глубины его могилы доносится клич, который он раньше всех провозгласил и который не должен умолкнуть—«Братья мы!». Пусть этот клич объединяет и укрепляет наши сердца, пока не придет день, когда весь армянский народ сможет обратиться к восточным народам со словами «Братья мы!»—вспоминает Г. Отян, крупный общественный деятель и друг М. Пешикташяна (*«Հայ նոր դրսի անդամները պատմություն», հ. II, էջ 347*).

надежд на национальное освобождение. В поэзии 80-х гг. слышатся нотки разочарованности: освобождение родины из близкой реальной действительности переходит в область мечты.

В этом смысле чрезвычайно показательна поэзия С. Шахазиза: песни на стихи которого были распространены в городской среде.

Национальная песня этого периода отказалась от маршевых, призывных, восходящих интонаций и ритмов, мелодическая линия ее стала ровнее, ритм спокойней и медленней. Для примера достаточно сравнить песни 60-х гг.: «Придите, сыны Гайка» Г. Ераняна и А. Свацяна (пр. 3а) или «К Армении» («Песнь отечества») М. Пешикташляна (пр. 3б) с песнями 80-х и 90-х гг.: «Замолкло» Н. Шахламяна и Р. Патканяна (пр. 3в) или «Родина» С. Фелекяна (пр. 3г).

Позже, в начале XX в., в связи с новым общественным подъемом, вновь получили распространение боевые песни-марши, зовущие народ к борьбе, которые сыграли большую роль в объединении народных масс и поднятии общественного самосознания.

С 50-х годов XIX в. стали появляться первые печатные нотные образцы: «Армянский национальный песенник» Р. Патканяна, нотные образцы журнала «Европа» (1858—1863 гг.)²⁸, издаваемого венскими мхитаристами, и сборник «Песни армянского театра»²⁹.

Преобладающая тематика в перечисленных сборниках—национально-патриотическая. Тема родины красной нитью проходит в них, приобретая различные оттенки в зависимости от места издания. Так, например, в сборнике Р. Патканяна, изданном в Петербурге, значительное место занимают новые песни, охватывающие круг жизненных явлений, характерных для нового быта восточных армян.

Нотные образцы журнала «Европа» отражают типичное для армян, проживающих в колониях, восприятие родины: интерес к старине, воспевание Арарата—символа далекой отчизны и т. д. И, наконец, «Песни армянского театра»—яркое свидетельство подъема национального самосознания армянской интеллигенции Тифлиса второй половины прошлого века.

Наиболее богатым по охвату материала является «Армянский национальный песенник» Р. Патканяна. Это первый песенный сборник с европейскими нотами, который знаменовал собой начало нового периода—камерной танцевальной песни с сопровождением. Здесь делались первые попытки приспособления национальных стихотворных размеров к ритмике европейской пес-

²⁸ «Եվրոպա», Վիեննա, 1858—1863.

²⁹ «Հայկական թատրոնի երգեր», Թիֆլիս, 1863.

ԱՆՊՈՐՏԱՆ

ԵՐԳԱՐԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆ

Օտարերուց հին եւ նոր դարձածսկան առնելն պարտաւորութեան
կրկնելու կամ տալելու . պարտքնի կարգով .

Անտառաւորութեան Գանձաւոր Բախտիւն



Böse Menschen haben keine Pieder.
Schiller.

Չոր մարդիկ երգ չ'ունեն
Շիլլեր

ՍՊԱՐՏԱՆ

Յակար Լեւոնյանի Տպարանի մը

1856.

Обложка первого песенника с музыкальным приложением европейскими нотами.

3^a

Ա - ըիք հայ - կա - զուհր ա - ռաջ ըն - քա - նանք
 սահ - մա - նա - դրու - քյուն Նոր բա թեկ մալ տանք
 որ ազգն երբ զա - նի փըր - կա - ռար գո - շեց
 նոր հո - գի նոր կյանք ա - նոր պար - գե - վեց
 ե - կայք բա - թե - կամք առ բար-ձրայլն Աստ - ված
 ուղ - ղենք մեր մաղ - րանք սուրբ սըր տե բըղ խած
 ե - կայք բա - թե - կամք առ բար-ձրայլն Աստ - ված
 ուղ - ղենք մեր մաղ - րանք սուրբ սըր տե բըղ խած
 - ցե կեց - ցե կեց - ցե միշտ ազգն ու
 սահ - մա - նա - դրու - քյուն կեց - ցե կեց - ցե կեց -
 - ցե միշտ ազգն ու սահ մա - նա - դրու - քյուն

36

Մինչ - դեռ հու - սո - վ խալ տա

բնու - լյուն ետ դառ - Եա շունչ

ծը մե - լույն վույն եզ ի

գա - վառ - Ե իմ հալ - լի - նի

գե - դա - ծի - ծաղ դառ Եա

գա - լուն մինչ բույր ի բույր փըր - թին ծաղ-կունք

եզ նը վո - դեճ նո - թեկ ծիծ-ռանք ի քեզ ես դարձ

առ նեմ ալն ծառ ով ցան - կալ - իդ իմ Հայ - առ-տան:

ни и танца (баркарола, полька, мазурка, вальс). Кроме того, это первое наиболее полное собрание (не считая изданного в 1852 г. Г. Алишаном песенника «Крестьянские песни»³⁰, содержащего в основном старинные образцы).

В небольшом, но весьма ценном предисловии к «Армянскому национальному песеннику» изложены причины, побудившие автора издать эту книгу, а также некоторые наблюдения, представляющие интерес для истории песни. Так, например, автор пишет:

³⁰ Դ. Ալիշան, Հայոց երգը ուսմականը, Վենետիկ, 1852:

3⁶ *mf* *p* *pp*

Լը - ոեց ամ - պե - ըը ե - կան ծած - կե - ցից եր - կինք

f *pp*

ու լուսից աշ - քես իը - լե - ցից

ff

մը - Գա - ցի մե - Գակ հո - ցիս վըր - դով - ված

ծեռ - ցե - ընս ծո - ցիս գլու - իըս քարշ ա - թած

p *f*

եկ այ - ցու - հե - տեվ ա - մեց ի - լի - կուց
 ցո - րա տըխ - րա - մած դեմ - քը ցա - յե - լիս

p

մը - ցում եմ լուս - ցի խա - դադ ծա - գե - լուց
 հի - շում եմ քըշ - վառ վի - ճա - կը ազ - ցիս

Ախ ցո - ւա փայ լե տըխ - րա - դեմ լու - սին

գու - ցե քո փայ - լից փայլ տաս և հա յին

> pp

պատ - մե շա - տե - թուց Վար - դա - ցի մա - հը կամ

ինչ պես կո - թավ հայ ազ - ցի գա հը կամ

p

ինչ վեհ սի - թով սի - թում եր Վար - դան

pp

մայ - րի - ցի հո - ղը աշ - խարի Հա - յաս - տան

3² Moderato

ԹԷ իմէ հայ-րեւելաց քը - ճար սը-գա - վոր հե - ծե տըլս րա գիճ

իմ հո-գիւն է ալն րե ճո-րա բեկ-բեկ րե - լեր վըշ-տա-վոր

խո - սի ող - բա - ծալն հմ սըր-տիկս է ալն:

«...В короткий промежуток времени, объездив несколько городов с армянским населением, я услышал одну и ту же песню, исполнявшуюся по-разному: то, что в Астрахани поют на веселые мотивы, в Нахичеване поют на мотив церковного песнопения». Это явление наблюдалось и позже, на протяжении всего XIX в. Но оно относилось скорее к новым песням, которые народ, постепенно «фильтруя», доводил до какого-то определенного качества, после чего песня окончательно закреплялась, как, например, «Слезы Аракса», или отмирала.

Интересно следующее свидетельство М. Налбандяна, давшего высокую оценку этому песеннику в уже упоминавшемся выше романе «Вопрошение духов»: «В Петербурге, под руководством г. Гамар-Катипа (псевдоним Р. Патканяна.—А. Г.) вышел весьма удачно составленный армянский песенник. В приложении даны мелодии многих песен. Благодаря г. Гамар-Катипа, возможно, впредь песни, выражающие радость или грусть, будут отражением души и сердца, и люди перестанут петь песни Кер-Оглы или Айваза³¹. Следует оговориться, что наши новые песни также не бог весть что, но все же это лучше, чем ничего»³².

Из этого высказывания видно, что М. Налбандян, критически оценивая современные ему армянские песни, тем не менее, отдаёт им предпочтение перед песнями «восточными», бытовавшими в народе. Еще робко, но уже последовательно деятели армянской литературы проводили мысль о важности националь-

³¹ Песни о народном герое Кёр-Оглы пелись на турецком языке.

³² Գ. Խաչատրյան, *Բնաբեր երգեր*, Երևան, 1953, էջ 107. Оттуда же узнаем, что песенник в свое время был очень популярен.

ного своеобразия в искусстве, его роли в росте национального самосознания.

В песеннике достаточно широко представлены духовные песни, популярные таги, ашугские и народные, исторические, философские и лирические песни. Преобладающее место занимают песни дергичцев.

Что касается нотного приложения, то оно состояло из 33 образцов русско-европейского склада со стандартными, типовыми мелодиями, приспособленными к элементарным ритмо-формулам вальса, польки и марша. О том, что нотное приложение не имело принципиального значения для содержания песни, свидетельствует уже тот факт, что на несколько текстов дана одна мелодия или наоборот.

Таким образом, в большинстве песен не существовало выраженной связи между поэтическими и музыкальными образами. На общем фоне несколько выделяются по своему ладовому колориту следующие мелодии: № 6—«Песня куропатки», № 7—«Песня еврея», № 12—«Ты не бойся, Карпушка», № 26—«Грезы», № 31—«Песня, любовь и вино».

Некоторые из песен «Армянского национального песенника» получили популярность и неслись вплоть до конца XIX в., перекочевывая из одного песенника в другой. Среди наиболее распространенных песен этого сборника—«Ласточка», «Слезы Аракса», позднее с другой мелодией, «Не для меня придет весна», «Соловей Аварайра» и др.

Несколько иной характер имели нотные образцы журнала «Европа», отличавшиеся исключительно светской направленностью. И здесь преобладала тема родины: в одном случае использованы мотивы гоxtанской легенды об Артавазде («Артавазд в пропасти Масиса»)³³, в другом («Прощание у подножия Масиса»)³⁴ эта тема дана в русле патриотической лирики «национальных песен», в третьем—в шуточном преломлении («Совет Акоры»)³⁵ и т. д.

Следует признать, что в музыкальном отношении все эти песни ничего общего с армянской музыкой не имеют. Стилистические истоки этой музыки немецко-итальянские, типичные для бытовой музыки первой половины XIX в.

«Песни армянского театра» отличаются от предыдущих сборников своей тематической цельностью. Все песни здесь патриотические, что, видно, обусловлено спецификой издания, явивше-

³³ «Видициш», 1858, г. 1, № 83.

³⁴ Там же, стр. 14.

³⁵ «Видициш», 1860, г. 3, № 21.



Обложка сборника «Песни армянского театра».

тося собранием песен, исполнявшихся в армянском театре в сезоне 1863 г. Это было время, когда новый армянский театр делал свои первые шаги и начинал с исторических трагедий.

В период подъема национально-освободительного движения подобные пьесы были весьма созвучны настроению общества. Именно этим объясняется популярность песен, звучавших в них. Вот что пишет по этому поводу П. Прошьян в очерке «Организация армянского театра в Тифлисе»: «Аршак второй» произвел на публику желательное впечатление: все песни, спетые во время представления, на следующий день звучали с уст уличных мальчишек. Новые армянские театральные песни пелись и исполнялись на фортепьяно, скрипке и других европейских инструментах, а также на местных—зурне, дудуке, сазе и кяманче, таре и даире»³⁶.

В сборнике имеется любопытное примечание: «В нескольких армянских театральных представлениях, поставленных в этом году, прозвучали песни, понравившиеся публике. Это побудило нас, идя навстречу желанию публики, издать их отдельными тетрадями.

Мелодия первой песни переложена с немецкого, вторая—сочинение незабвенной памяти константинопольского музыканта Г. Ераняна. Мелодии остальных четырех песен являются сочинением Г. Абовяна³⁷, который по мере возможности старался приспособить их к священной музыке армянской церкви, считая, что лучше армянским мелодиям придавать европейское звучание, нежели стараться арменизировать чужеродное. Будем надеяться, что эти мелодии найдут хороший прием и вдохновят нас впредь также издавать подобные тетради, чтобы двигать дальше армянскую музыку».

Как видим, намерения издателей были весьма серьезные. Свидетельства П. Прошьяна в вышеупомянутом очерке говорят о том же: «Мелодии, сочиненные Г. Абовянцем, проникают в душу слушателей, в них есть соединение европейского с подлинно национальным. Он берет мелодии известных европейских музыкантов и приспособливает их к попевкам шикяста, баяти и т. д., создавая таким образом европо-азиатское музыкальное единство.

Это единство удостоивается всеобщего внимания и одобрения как со стороны любителей европейской музыки, так и любителей

³⁶ Պ. Պրոշյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 3, Երևան, 1954, էջ 529.

³⁷ «Абовян Геворг—историк, учитель (1838—1866), родился в Лори, в селе Одзун. В 1857 г. окончил Лазаревскую семинарию и вернулся на Кавказ. В 1858 г. был приглашен в школу Нерсисян на должность учителя истории и географии». (Չ. Տեր-Աստվածատրյան, *Էջմ. աշխ.*, էջ 23).

тара и кяманчи. И постепенно начинают исполнять написанные для армянского театра песни: итальянская труппа в театре, прекрасный пол в салонах, сазандары на свадьбах и пирушках. И на фортепиано рядом с европейскими нотами находят место тетради армянских нот, напечатанные и быстро распространяющиеся»³⁸.

Таким образом, песни, вошедшие в эти тетради, пользовались большой популярностью. Они встречаются во многих песенниках того времени и даже позже, вплоть до 1907 г. («Лира» С. Демурияна)³⁹.

Рассмотрение первых сборников показывает, что авторы их опирались на самые простые европейские стандарты для *освоения фактуры инструментального сопровождения и для выработки простейших форм структурной и метро-ритмической связи музыки с текстом*.

Городская песня XIX в. область новая в армянской музыке. Она возникла как явление социального порядка в тесной связи не только с музыкальными, но и общественными процессами, отражая историко-политическую ситуацию армянской действительности той эпохи. Поэтому не случайно в ней отразились проблемы, определявшие, по существу, всю дальнейшую судьбу армянского народа: идеи национального освобождения, просветительства (отсюда и ориентация на Россию и Европу), развитие национальной культуры на основе богатых народных традиций и пр. Все это и послужило той отправной точкой, которая в дальнейшем привела городскую песню в широкое русло национальной композиторской школы.

³⁸ Պ. Պոռշյան, նշվ. աշխ., էջ 546.

³⁹ Ս. Դեմուրյան, Քնար, Թիֆլիս, 1907.

ЗАПАДНОАРМЯНСКАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ

В 1861 г. в Константинополе стал издаваться периодический музыкальный журнал «Армянская лира»¹. Это был первый специальный журнал, пропагандировавший армянские песни, последовательно и систематически внедрявший музыкальные знания в армянскую среду.

Журнал отражал стремление армянского общества 50—60 гг. к просвещению, прогрессу, вызванное усилением национально-освободительных веяний. Если потные образцы, о которых говорилось в предыдущей главе, носили случайный и частный характер, то во главе журнала «Армянская лира» стояли музыканты-профессионалы (Г. Еранян, Т. Чухаджян, Н. Ташчян), ставившие вполне определенные цели общественного просвещения. В дальнейшем для более широкого внедрения музыкального образования на базе журнала было создано музыкальное общество, в состав которого вошли лучшие представители армянской интеллигенции Константинополя. Приведем выдержки, колоритно описывающие музыкально-общественную атмосферу, в которой создавался журнал: «В те времена многочисленные наши музыканты признавали лишь два направления: восточное и церковное, европейское не было известно им в корне. Еранян явился одним из первых представителей направления, пропагандировавшего европейскую музыку: 16 номеров этого журнала, продолжавшего издаваться до конца его жизни, включили в себя песни, благодаря которым армянская общественная мысль воспарила, а пламя национального огня разожглось во всех сердцах»².

Провозглашение конституции повлияло на развитие песни самым непосредственным образом. Появилось множество песен,

¹ «Բնար Հայկական», Ա շրջան, Կ. Պոլիս, 1861, Բ շրջան, Կ. Պոլիս, 1862:

² Թևոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, «Եվրոպական երաժշտությունը և Պոլիս և. ծաղկացողը» դիրք Ժ—ԺԴ (1916—1920), Կ. Պոլիս, 1921, էջ 89—90:

придававших особый блеск ежегодным торжествам на Пейкозе (район в Константинополе, где отмечали годовщину провозглашения конституции.—А. Г.)³.

О первом периоде издания журнала (с сентября 1861 г. по февраль 1862 г.) можно судить лишь по двум сохранившимся но-



Обложка первого музыкального журнала
«Кнар айкакан».

мерам, содержащим 4 патриотические песни. Здесь фигурируют столь характерные для патриотической поэзии выражения, как «сыны Гайка», «масисские храбрецы» и т. д. Характерно на-

³ «Հիշատակարան», Կ. Պոլիս, 1910, հ. 1, էջ 78—79:

звание первой песни второго номера—«Просвещение просвещения», представляющее собой типичный лозунг начала 60-х гг.: «Просвещение в интересах родины». Что касается жанровой направленности, то в журнал вошли два марша, песни типа немецких Lied и полька. Последняя знаменательна в своем роде: текст ее—патриотический, а жанр—европейского танца: с одной стороны, идея освобождения родины диктовала патриотическую тему, с другой—просветительство требовало вывести армянскую профессиональную музыку на широкий простор европейской музыки.

Второй период (с 30 апреля по 30 сентября 1862 г.) существенно отличается от первого. Известно, что в этот период активное участие в издании принимал Т. Чухаджян. Более широкий охват тем, разнообразие жанров и, главное, профессиональный уровень выгодно отличают его от предыдущего периода.

И здесь господствует тема родины, но она представлена значительно разнообразнее. В одном случае это застольная «Песня радости»⁴, в другом—национальные песни-марши, полные оптимизма и энергии («Ну же, наши предки», «Братья мы»). Оба эти жанра в 50—60 гг. характеризовались бодрыми маршевыми ритмами, упругими взлетами мелодии, подчеркиванием устойчивых звуков, что было типично для музыкально-выразительных приемов тех лет.

Вместе с тем, появляется и иная трактовка темы родины, приносящая новое содержание и образы в вокальную лирику. Речь идет об элегических настроениях, впервые здесь встречающихся. Представленные в «Армянской лире» песни этого типа в текстовом отношении являются чисто романсовыми. Таков, например, «Странник—к луне» (текст видного общественного деятеля, драматурга и поэта С. Экимяна). Это сугубо лирическое стихотворение с атрибутами романтической поэзии: луна, умирающая дева, одинокий страдающий возлюбленный, лишенный родины и любимой. Другая песня этого типа—«Армянка, обращающаяся к лире» (текст М. Ераняна). В образе девушки, потерявшей лиру, призванную воспевать красоту, аллегорически выражена тема потерянной и разрушенной отчизны. И, наконец, третья песня («К солнцу Армении»—текст М. Татуряна)—романтическое обращение к солнцу, просьба, чтоб оно вновь возшло над Арменией. Образное решение темы, раскрытие содержания аллегорическими приемами придает стихам романтическую приподнятость и характер лирического излияния.

⁴ Эта песня характерна для новой армянской поэзии и показательна в отношении нового армянского быта. Собрания, на которых армянская интеллигенция обсуждала идеи объединения, просвещения и прогресса, породили застольную лирику, расцветшую в 50—60-е гг. Позже, в годы общественного спада, она постепенно замолкла.

Примечательно, что во втором периоде издания «Армянской лиры» вместе с автором текста указывался и автор музыки песен. Это Т. Чухаджян («Ну же, наши предки»), К. Фоскнин («Братья мы»), Г. Еранян («К солнцу Армении»). К песне «Армянка, обращающаяся к лире» есть пометка—«музыка европейская». Все это говорит о более профессиональном и заинтересованном подходе к музыке.

Можно утверждать, что автором двух песен первого номера является Т. Чухаджян. Сравнение их с сохранившимися подлинниками других песен композитора (аналогичная музыкальная лексика, приемы формообразования, фактура фортепианного сопровождения) говорит в пользу этого утверждения.

Что же нового в музыкальном отношении внес журнал «Армянская лира»?

Конечно, эти опусы еще далеко не отвечают требованиям национальной специфики, но для истории новой профессиональной музыки в Армении, для истории камерного стиля «Армянская лира» имеет большое значение. Здесь окончательно открытализировались популярные во второй половине века жанры маршей, застольных и танцевальных песен, романсов, окрепло в профессиональном отношении, музыкальное направление, обращенное к европейской культуре.

Большинство номеров журнала носит не прикладной, а скорее концертный характер. Авторы песен, представленных в журнале, бережнее обращаются с текстом. Их волнует проблема индивидуализации музыкального образа. Пусть еще нет тонкого раскрытия стихотворного содержания, но уже заметно внимание к структуре стиха в целом, отражение ее в музыке. Отсюда и наличие развернутых форм (2- и 3-частных), стремление передать как общее настроение стиха, так и отдельные строфы.

С этим журналом неразрывно связана деятельность крупного музыкально-общественного деятеля и композитора Г. Ераняна (1827—1862). Это был талантливый музыкант, удачно сочетавший в своем творчестве элементы национального с европейскими музыкальными нормами. Имя его в течение долгого времени было незаслуженно забыто. И если западноармянская пресса время от времени уделяла ему внимание, то восточноармянская пресса почти о нем не упоминала. Несколько слов написал о нем редактор «Песен армянского театра» и несколько строк посвящено ему в «Художественном альбоме памяти И. К. Айвазовского»: «Еще в 60-х гг. Г. Еранян—отец нашей новой музыки—написал несколько романсов и песен, которые нашли заметный прием в нашей среде, распространяясь всюду где есть армяне. Романсы и песни Г. Ераняна примечательны своими ме-

ланхолическими мелодиями. Г. Еранян был первым, кто пробовал писать романсы, слив воедино восточную и европейскую музыку, и это ему удалось. Его «Киликию» и европеец, и житель Востока слушают с большим удовольствием. Г. Еранян был мелодистом, в его песнях главное место занимает мать-мелодия. Романсы и песни Г. Ераняна и сейчас являются самыми любимыми среди нас»⁵.

Биография Г. Ераняна небогата событиями. Ввиду скудости сведений о нем⁶ приведем выдержки из разных источников, дающие представление о месте Г. Ераняна в истории отечественной музыки. «Габриель Еранян был истинным армянином, в период борьбы между консерваторами и теми, кто стремится к прогрессу, ставшим откровением среди константинопольских армян»⁷. «Смелый музыкант и интерпретатор, он является сочинителем прекрасных мелодий для песен Пешикташляна...»⁸. «...он явился основоположником новой школы, которая принимала европейскую нотную систему как наиболее современную»⁹. «Умер Г. Еранян, и поистине скорбью и тоской наполнились сердца соотечественников. Он полностью исполнил свой священный долг перед делом, которому был так предан. Он вел плодотворную работу в национальной семинарии, не жалел сил для правильного развития святой церковной музыки, наконец, стоял во главе тех, кто понимал важность и необходимость создания национальных песен, взамен разнузданных и пошлых, бытовавших среди соотечественников»¹⁰...

Из произведений Г. Ераняна до нас дошли: «Киликия» (Н. Руснян); «Армения» (О. Мирза-Ванадечи); «Песня национальной конституции» («Придите, сыны Гайка») (А. Свачян); «Кто из смертных» (М. Пешикташлян)¹¹; «К солнцу Армении» (М. Татурян); «Останемся армянами» (Х. Галфаян); «Армянами умрем» (Х. Галфаян).

⁵ Ե. Բաղդասարյան, *Երգ և ողբանս XIX դարում, Գեղարվեստական ակումբ, Ս. Գեղերբուրդ, 1903*.

⁶ Наиболее полно его биография изложена в кн.: Մ. Մուրադյան, *Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Երևան, 1970, էջ 99—110*.

⁷ Բեռլիկ, *Ամենուն տարեցույցը, գիրք Ժ—ԺԳ (1916—1920), Կ. Պոլիս, 1921, էջ 89—90*.

⁸ Ա. Չոպանյան, *Եշգ. աշխ., էջ 105*.

⁹ «Հիշատակարան», հ. 1, էջ 78.

¹⁰ Журнал «Կիլիկիա», Կ. Պոլիս, 1862, № 13, էջ 153.

¹¹ По-видимому, в книге М. Мурадяна эта песня фигурирует под названием «Несчастный».

К сожалению, лишь романс «К солнцу Армении» сохранился с фортепианным сопровождением (в последнем номере журнала «Армянская лира»), а лучшие образцы его лирики—«Армения» и «Киликия»— не имеют аккомпанеента. Поэтому судить о песенном творчестве композитора в целом довольно трудно.

Тем не менее, попытаемся разобраться в направленности творчества автора первых армянских песен и романсов. Не будем останавливаться на песне «Придите, сыны Гайка», написанной в первую годовщину национальной конституции и провозглашенной гимном. Она обладает теми чертами «национальных песен» 60-х гг., которые уже были нами отмечены. Это один из самых популярных маршей второй половины XIX в., в одинаковой степени любимый как в Западной Армении, так и в Восточной. «Придите, сыны Гайка!» послужила образцом для целого ряда написанных в дальнейшем произведений этого жанра: «Братья мы» К. Фоскини, «Зейтунский марш» Т. Чухаджяна, «Армянский марш» Е. Титесяна и др. Заметим, что песня Т. Чухаджяна «Ну же, наши предки», также написанная в жанре марша, местами интонационно перекликается с ней.

Песни Г. Ераняна различны по жанрам. «Придите, сыны Гайка»—типичный марш, «Киликия», «Кто из смертных», «Армянами умрем», скорее,—песни-романсы, а «Армения»—торжественная ария.

«К солнцу Армении» написана в манере итальянской канцонны, преломленной в оперном духе. В художественном отношении она уступает остальным известным песням композитора, но поскольку лишь она дошла до нас в изданном виде и с фортепианным сопровождением, по ней мы и можем судить о профессиональном уровне автора.

Безусловно, Г. Еранян значительно уступал Т. Чухаджяну как музыкант-профессионал: форма у него недостаточно компактна, фортепианное сопровождение беднее, фактура и гармония на уровне европейской бытовой музыки начала века¹².

Лучшими песнями Г. Ераняна являются «Армения» и «Киликия». К ним примыкает песня «Армянами умрем», ничего при-

¹² Примечателен следующий факт. В припеве стиха поэт обращается к солнцу Армении: «Взойдешь ли ты вновь, чтобы озарить темную судьбу родины». Здесь слышны интонации вопроса и робкой надежды. Композитор же этому заключительному разделу песни придал светлый D-dur и бодрые ритмы полонеза, как известно, нередко применявшиеся в итальянских операх для передачи героических чувств. Песня была написана в период зейтунского восстания и, думается, пример этот красноречиво отражает состояние умов того времени

ципиально нового в музыкальном отношении не содержащая, поэтому подробно останавливаться на ней мы не будем. Она является ярким примером сочетания европейского и восточного начал, столь характерного для творчества автора. Песню часто исполняли в концертах Кара-Мурзы. Приводим ее для того, чтобы дать представление о скудно сохранившемся творчестве автора первых армянских песен и романсов (пр. 4).

4. Molto moderato

Հայր մեռ-ցիցը ոչ եղ բայրը ոչ օ-տար - ցե - րից չ'կա հույս

Մի աշ - վը - ցերդ դարձա - ցե - ք այս այն կոյս

օ - տարն գ ծեղ րե - ւ սի - րե հյու - րա - բար. հյու - րա³ - բար

ից չ կը խափ վիք աճ-դա-դար աճ - դա - դա - ր.

ից չ կը խափ վիք աճ-դա - դար ից չ կը խափ -

- վիք աճ դա - դար աճ - դա³ - դար:

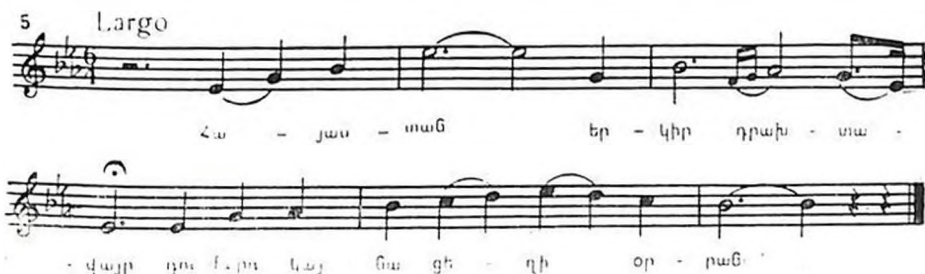
Песня-романс «Киликия»—одна из самых любимых в народе. Многие годы она была символом надежды армянского народа на то, что когда-нибудь Армения вновь будет счастливой и независимой. Мелодия песни написана под сильным влиянием европейской музыки¹³: ритм вальса, скачки на сексту с доминанты

¹³ Как известно, Комитас считал ее происхождение нормандским (см. рецензии на его цикл песен Л. Егнazarяна «Recueil des chants populaires arméniens» в кн.: Լոմբրոսի, Հովհաննիս և ուսումնասիրութիւններ, Երևան, 1941. Вопрос этот был предметом споров до самого последнего времени. См. Մ. Մարտիրոսյան, էջ 104.

лада к верхней медiantе¹⁴, автентические кадансы, квадратность построений. Но наличие некоторых характерных элементов (нисходящая ув. секунда гармонического минора, ее тяготение к доминанте, создающее ощущение двойственного лада с нижней тоникой, развертывание мелодии согласно законам произношения армянской литературной речи) наряду с общей мелодической привлекательностью и делают вполне понятной ее большую популярность.

«Армения» воспринимается как торжественная концертная ария, написанная на широком дыхании, но вместе с тем лишенная какой-либо помпезности или показного блеска. Это глубокое проникновение в сущность образа, полное слияние музыки и стихов.

Как известно, стихи начинаются словами: «Мать Айастан, страна райская». Композитор отбрасывает слово «мать». Песня начинается прямо с обращения к родине—«Айастан» (пр. 5).



Это делает образ величественнее. Музыкальное воплощение этого слова исключительно удачно. Медленное, равномерное восхождение по устойчивым звукам мажора создает впечатление большого простора. Следующая затем остановка еще более сосредоточивает внимание слушателя на этом образе. В песне найдено соответствие между торжественностью тона и задушевной кантиленой. Здесь хорошо сплелись стилистически столь разные элементы, как европейская основа песни и национально-характерные интонации. Европеизмы сказались на форме (трехчастная с неполной репризой), мелодии (развитие по звукам трезвучия, скачки на сексту: характерное движение от верхней тоникой вниз к медiantе и обратно к доминанте, кадансы на устоях), метро-ритме (местами выраженная трехдольность вальса). Однако весьма наглядны также элементы национального мышления. Это влияние армянской церковной музыки с присущим шараканам рав-

¹⁴ По Л. Мазелю—гомофонно-гармоническая «секстовость» («О мелодии», М., 1952, стр. 58—60).

номерным скандированным движением, своеобразные повторы звуков, идущие от манеры интонирования в армянском пении; это нехарактерное для европейского мажора использование верхнего тетрахорда с долгим подчеркиванием вводного тона и его движением вниз к доминанте. Это, наконец, опевание неустойчивых звуков и типичное для армянского пения «подъезжание» к основным звукам. Все сказанное позволяет утверждать, что романс-ария «Армения» является одним из лучших образцов армянской вокальной лирики XIX в.

Песни «Киликия» и «Армения», родившись под пером композитора-профессионала, ушли в народ и стали его достоянием. Имя автора забыто, песни же продолжают жить полной художественной жизнью.

Одним из первых авторов журнала «Армянская лира» был также Н. Ташчян—активный музыкальный деятель 60—80 гг., крупный знаток армянской церковной музыки, видный теоретик, композитор, педагог, публицист и организатор музыкально-периодических изданий¹⁵. Среди его учеников—такая значительная фигура как М. Екмалян. Н. Ташчян—автор учебника по теории армянской церковной музыки, первого сборника «Новые песни»¹⁶. Песни его были широко распространены в свое время. Перу композитора принадлежат и многие гимны, посвященные различным официальным событиям или лицам. Писал он также церковную музыку.

Песен Н. Ташчяна, к сожалению, сохранилось очень мало¹⁷. Из разных источников нам удалось собрать мелодии четырех песен: «Ушел спокойно», «Пламя ярости», «Зазвелят струны», «Если б имел я крылья». Принципиальной разницы между ними и другими песнями из журнала «Армянская лира» нет.

Существенно отличается от остальных песня-романс «Ушел спокойно». Она, видимо, была написана во время пребывания композитора в Эчмиадзине в 1873—1874 гг., так как в песне использован текст восточноармянского поэта С. Шахазиза, а мелодия явно не европейской ориентации и приближается к ашугской (см. пр. 10). Пример этой песни еще раз убеждает в том, что та-

¹⁵ Подробно о нем см. в кн.: Մ. Մարտիրոսի, նշմ. աշխ., էջ 117—121.

¹⁶ Ն. Բաշկյան, նոր երգեր, Կ. Պոլիս, 1864.

¹⁷ Можно упомянуть следующие: «Если б имел я крылья» (сл. С. Фелекяна), «О как прекрасно яркое чувство» (сл. В. Манкуни), «Зазвелят струны», «О армяне, о богатыри», «О, любимые сыновья мои, разбредшиеся по чужим берегам» (сл. Е. Мурадяна), «Пламя ярости» (сл. Р. Сетефчяна), «Ушел спокойно» (сл. С. Шахазиза), «На могиле твоей холодной» (сл. М. Пешикташяна). Последняя была посвящена его учителю—Г. Ераняну

лаптливые представители константинопольского музыкального направления дали бы армянской музыке неизмеримо больше, если бы не трагическая оторванность их от исконно армянской музыкальной почвы.

Видной фигурой среди константинопольских музыкантов является и Е. Титесян. Прежде чем охарактеризовать его, стоит в связи с вышесказанным остановиться на статье Е. Титесяна «Национальная музыка». «Вполне возможно,—пишет он,—что наша нация также имела свои собственные мелодии. Однако, с одной стороны, в результате истории нашего народа, с другой— в результате того, что помимо церкви мы не имели публичных представлений или мест, где проходили бы песенные состязания, не имели также специальных народных поэтов и музыкантов и поэтому зачастую использовали чужой язык и чужие мелодии— в результате всего этого вне церкви наши национальные мелодии исчезли бесследно. И сегодня мы не можем указать на собственные национальные мелодии ни в смысле географическом, ни в смысле диалекта... Вот уже многие годы все национальные песни поются на чужой лад»¹⁸.

Эти выводы основаны на недостаточной осведомленности о действительном положении вещей: о существовании армянских ашугов и их богатой традицией искусства¹⁹, об огромных пластах крестьянской музыки. Вместе с тем, в статье утверждается самобытность армянской церковной музыки, что долгие годы и после Е. Титесяна отрицалась и что много позже авторитетно подтвердил в своих статьях Комитас.

Чуткий слух музыканта обратил внимание на особенности музыкального интонирования, присущие разным народам, и важность этого фактора в вопросе национальной самобытности музыки. В той же статье Е. Титесян пишет: «Одну и ту же песню представители разных народов исполняют различно. Их можно определить по национальному музыкальному интонированию. Например, у народов Востока есть песня, во многих местах используемая в качестве колыбельной: поют ее на мелодию, известную под арабским названием «Геджас». Когда ее поет грек или еврей, то их национальное произношение и горловая и приглушенная и пр. музыкальная интонация звучат так, что слушатель сразу определяет, к какой нации принадлежит поющий. Сре-

¹⁸ Ե. Տիտեսյան, Ազգային երաժշտություն, «Սիրո», № 6—9, 4. Պրին, 1867:

¹⁹ Позже, при издании «Нового армянского песенника» (Նոր երգարան ճաշոց, 4. Պրին, 1880) Е. Титесян имел уже определенное представление об ашугском искусстве. Об этом говорят предисловие к песеннику и охваченный в нем материал.

ди наших соотечественников кое-где подлинные выходы из Армении более или менее сохранили свою музыкальную интонацию. Как бы ни влиял на них инородный вкус, поистине национальна их музыкальная устная интонация по сравнению с Константинополем, куда не только проник чужеродный музыкальный вкус, но где, к сожалению, даже учителя стараются по возможности больше отойти от национального и следовать за абсолютно чуждой музыкой».

Верные мысли о критериях национального в музыке, высказанные в статье Е. Титесяна, и анализ причин отставания армянской музыки²⁰ не совсем соответствуют его практической деятельности, нашедшей отражение в музыкальных произведениях и в альманахах «Армянская музыка»²¹.

Альманах издавался европейскими потоми ежемесячно по два номера. Однако вскоре его издание было прервано. Шел 1880 г., время царствования кровавого Абдул-Гаида, одними из первых жертв политики которого явились два издателя армянских песенников: Титесян и Гавафян. Последнему удалось бежать из Константинополя, а Титесян, арестованный в январе 1881 г., через три месяца умер в тюрьме.

Сохранилось несколько номеров альманаха «Армянская музыка» (5, 8—9, 10, 12). По профессиональному уровню он несколько уступает «Армянской лире», но в смысле тематики и охвата материала—значительно богаче. Здесь широко представлено творчество восточноармянских поэтов, причем различные комментарии к стихам говорят о стремлении издателя осветить историю создания песни. Здесь же приведен образец старинной духовной песни «Христос воскрес» Н. Ламбронани. Ярко выраженный национальный характер отличает ее от остальных песен

²⁰ Они отражают ту стадию процесса эволюции музыки Армении нового времени, когда кардинальные вопросы искусства стали в повестку дня и теоретическая мысль опережала творческую практику.

²¹ «Երկաթ Հայկական», Հրատ. Ե. Տիտեսյանի, Կ. Պոլիս, 1880.

Из музыкальных произведений Е. Титесяна мы можем назвать «Армянский марш» (слова Х. Галфаяна) и упоминаемую в программах концертов Кара-Мурзы песню «Крестьянская девушка» (сл. М. Тагнадяна). Если судить о художественной направленности последней, имеющейся во всех песенниках прошлого века, то она создана целиком в русле той музыкальной продукции, о которой уже было сказано. Здесь национальная манера интонирования, отмеченная Титесяном в статье «Национальная музыка», нашла отражение в записи мелодии—европейской по своему складу, но с характерными мелизмами. Что касается «Армянского марша», то он отличается ярким восточным колоритом, типичным для музыкального быта Константинополя.

сборника. Бросается в глаза своеобразный метод гармонизации, в корне отличный от фактуры остальных песен. Двухголосие выдержано в стиле старых полифонистов. Вместе с тем, заметно стремление ладовыми средствами придать второму голосу некоторое национальное своеобразие.

Среди константинопольских музыкантов наибольшую роль в развитии новой армянской профессиональной музыки сыграл Т. Чухаджян. Это, в сущности, первый музыкант-профессионал не местного, а европейского масштаба. Ему принадлежит заслуга создания первой армянской оперы и музыкальной комедии²².

Большой мастер вокала, он является автором многих произведений, лучшие из которых и поныне звучат со сцены. Поскольку список произведений Т. Чухаджяна не уточнен окончательно, приводим примерный список его вокальных произведений с соответствующими комментариями: 1) «Весна» (сл. М. Пешик-гашьяна)—впервые напечатано в «Шестимесячном журнале» («Հինգիս Գիշարիկ», 1862, № 2); 2) «Лора» (перевод из В. Гюго)—напечатано в журнале «Армянская музыка» с фортепианным сопровождением; 3) «Странник—к луне» (сл. С. Экимяна)—напечатано в «Армянской лире» (1862, № 1) без упоминания имени автора. Однако, имея в виду, что авторами журнала в то время были Т. Чухаджян и Г. Еранян, а стилистически романс выдержан целиком в манере Чухаджяна, можно утверждать, что он является автором; 4) «Однажды» (на греческом языке)—хранится в архиве Чухаджяна. Примечателен ярко ориентальный характер музыки этого романса и хороший профессиональный уровень; 5) «Ну же, наши предки» (сл. Г. Чапрас-тяна)—напечатано в «Армянской лире» (1862, № 3); 6) «Зейтунский марш» — исполнялся в музыкальной комедии «Зейбек-лер»²³. Стилистически перекликается с маршами, напечатанными в «Армянской лире»; 7) «Песня радости» — напечатано в «Армянской лире» (1862, № 1) без упоминания имени автора, но сохранилась театральная афиша от 12 мая 1862 г. (журнал вышел 10 апреля), в которой упоминается об исполнении песни Т. Чухаджяна «Бокал приветствия», содержание которой совпадает с содержанием вышеназванной застольной песни. И в стилистическом отношении почерк Чухаджяна не вызывает сомнений; 8) «Вот ангел златокрылый» — исполнялся в концертах Кара-Мурзы. (В его архиве имеется четырехголосная обработка этой песни с комментарием брата композитора—П. Кара-Мурзы. Он пишет,

²² Подробно о нем см. в кн.: Г. Тигранов, Армянский музыкальный театр, Ереван, 1956, т. I.

²³ Подробнее см. в кн.: Գ. Մարտիրոսյան, Նշվ. աշխ., էջ 180—183.

что песня эта, наряду с некоторыми другими, в том числе «Зейтунским маршем», сыграла определенную роль в формировании музыкальных вкусов Кара-Мурзы²⁴); 9) «Слезы Аракса» (сл. Р. Патканяна); 10) «Гоарик»; 11) «Приветствие Хримяну»; 12) «Rappelle toi» (сл. А. Мюссе). Эти песни приводятся в списке произведений композитора в статье Александяна, напечатанной в уже упомянутом ежегоднике Теодика «Годичный указатель всего» за 1926 г.; 13) «Прошла зима» — баркарола Фатинэ из музыкальной комедии «Продавец гороха», приобретшая самостоятельную концертную жизнь и фигурирующая в концертных программах Кара-Мурзы под наименованием «Турчанки на Босфоре». (Песня эта, долгое время считавшаяся народной, вызвала курьезные комментарии Арс. Корещенко в статье «Наблюдения над восточной музыкой, преимущественно кавказской», напечатанной в первом номере «Этнографического обозрения» за 1898 г.: «...Мне попалась одна (песня.—А. Г.), поразившая меня своей красотой и задушевностью и наведшая на сомнение: в ней звучало что-то знакомое. Песня эта называлась по-армянски «Дзмери анцав». Внимательно рассмотрев мелодию, я заметил в ней малороссийское влияние и выразил сомнение относительно ее подлинности... услышав эту песню, Ф. Корш (лучший знаток Востока.—А. К.) обратил внимание на ее происхождение, посящее малороссийско-грузинский характер с легкой примесью турецкого, совершенно правильно разделяющей мелодию на две части); 14) «Хватит, сыны» (песня из «Продавца гороха», приобретшая самостоятельную концертную жизнь. Текст Мнакяна. Об этой песне В. Корганов писал: «...предестная и, я думаю, чисто национальная песня»).

Религиозные песни: 1) «Аве Мария» — для меццо-сопрано или баритона, издано в 1914 г. в Париже. (В третьем номере журнала «Театр и музыка» за 1914 г. приводится аннотация А. Маляна на это произведение: «Эта сольная песня написана под французским влиянием. Произведение технически несложное, но имеет французский колорит и местами модуляции, свежо звучащие...»); 2) «Тайна глубочайшая»; 3) «Свят, свят»; 4) «Траурная песня, посвященная патриарху Нерсесу». (Последние три песни имеются в списке произведений, приведенном в упоминавшейся статье Александяна).

Полнокровную жизнь получили те песни, в которых ярче проявился национальный характер музыки: «Весна», «Прошла зима», «Хватит, сыны», «Зейтунский марш». Хочется прибавить

²⁴ Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца, архив Кара-Мурзы 8—2/30.

к ним и незаслуженно забытый романс «Однажды» на греческом языке.

Романс «Весна» относится к замечательным образцам камерной лирики. Стихи, лежащие в его основе,—прекрасный памятник армянского романтизма 60-х гг. с типичным для него сочетанием высокой лирики и гражданственности темы.

В романсе Чухаджяна выражены те же тенденции, что и в лучших образцах лирики тех лет—«Армении», «Киликии»—органичное сочетание европейской стилистики с национальными элементами музыкальной выразительности.

В вокальном творчестве Чухаджяна преобладают темы любви и патриотизма, т. е. темы, наиболее характерные для романтизма 60—80-х гг. Произведения его, будучи профессиональными, чаще всего предназначались, в условиях тогдашнего быта, для домашнего музицирования. Песни и романсы эти с их демократической направленностью представляют любопытную картину музыкальной атмосферы Константинополя тех лет. В них своеобразно преломились, с одной стороны, итальянские оперные интонации, инструментальная фактура немецких Lied, чувствительные интонации французских оперетт и, с другой,—элементы восточной музыки с типичными для нее ладовыми оборотами, характерными интонациями, приемами инструментального сопровождения с пустыми звучаниями органных пунктов²⁵.

Вокальное творчество Чухаджяна отмечено иным, более высоким уровнем решения художественной задачи. Об этом в первую очередь свидетельствует стремление теснее связать музыку с текстом, подчеркнуть отдельные важные моменты, разобраться в структуре. Автор пытается музыкальными средствами разграничить, оттенить различные грани стихотворения: активные, волевые, лирически мечтательные («Весна», «Странник—к луне», «Ну же, наши предки»), показать образ в динамике: отсюда и резкие смены ритма, фактуры, характера мелодии («Весна», «Песня радости» и др.).

Другим фактором, важным для истории романса в Армении, является новый подход композитора к фортепианному сопровождению. В песнях и романсах Чухаджяна оно впервые ста-

²⁵ Так, например, начало песни «Прошла зима» явно ассоциируется с характерным для армянской народной музыки обыгрыванием медiantы с дальнейшим последовательным спуском к тонике, использованием нижнего гармонического и верхнего натурального вводного тона на близких расстояниях. А в романсе «Весна», так же как и во многих других произведениях композитора, народные интонации соседствуют с характерными итальянизмами (тонные хроматические ходы, триольные обороты мелодии, задержания).

ло значительным компонентом, трактуясь как равноправный с голосом элемент музыкально-поэтической формы. Все его песни имеют большие вступления, отыгрыши и заключения. Склонность композитора к театральной музыке, к мощным звучаниям оркестровых тутти проявилась и здесь: фортепианные отыгрыши носят приподнятый характер, крупная фортепианная техника, октавные и аккордные или тремолирующие звучания придают им помпезность и блеск. В противовес самостоятельным фортепианным отыгрышам, носящим бравурный характер, в лирических эпизодах, где доминирует голос, Чухаджян часто пользуется выразительными подголосками, оттеняющими основную мелодию («Прошла зима», «Однажды»).



В 50—70-х гг. развитие камерной песни в основном связано с деятельностью константинопольских музыкантов. Долгое время к их творчеству относились скептически, как к музыке, далекой от армянского национального искусства. Однако на этой музыке выросло не одно поколение западных армян. Чрезвычайно показательно признание авторов одного из авторитетных изданий того времени—«Армянского песенника с нотами»²⁶, которые писали в предисловии: «Эти простые песни—единственные крохи, символизирующие армянское искусство, и поэтому чрезвычайно родные для наших сердец».

В связи с западноармянской городской песней необходимо отметить два момента.

Первый—это тесная связь с церковной музыкой. Уже с начала прошлого века церковная музыка в Константинополе переживала период реформы, который привел к созданию А. Лимонджяном новой армянской нотной системы²⁷. Далее, на протяжении всего XIX в., особенно в 60—70-е гг., вопросы церковной музыки горячо волновали константинопольскую армянскую интеллигенцию. Новая армянская нотопись постепенно совершенствовалась многочисленными последователями создателя системы: А. Ованесяном, Г. Ераняном, Н. Ташчяном, А. Черчяном, Е. Титесяном и др. Вопросам церковной музыки посвящались представительные собрания, в которых принимали участие лучшие знатоки церковного дела. Известно также, что богатые и просвященные константинопольские семьи всячески поощряли церковных музыкантов, как и все церковные начинания.

²⁶ Ձայնաղբիւթ հայկական երգարան, հրատ. Վ. և Պ. Զարգարյան նղարը, Կ. Պոլիս, 1909.

²⁷ ОМ. Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории..., стр. 351—356.

Создатели новых городских песен, за исключением Чухаджяна,—люди, стоявшие близко к армянской церкви, сотрудничавшие с ней, сочинявшие духовные песни. Это Еранян—автор известных духовных песен, Ташчян, Титесян—авторы трудов в области церковной музыки²⁸ и др. Естественно поэтому, что они опирались на ту стихию, которая была им ближе всего,—на армянскую церковную музыку. Сочиняя новую светскую песню, они опирались на те каноны произношения, интонирования, синтаксиса, которые с детства привила им церковная музыка, имевшая огромное влияние на формирование музыкального вкуса армянского общества в Константинополе. Поучительно, с этой точки зрения, проследить связь между константинопольской песней и армянской церковной музыкой, беря в основу известное исследование Комитаса²⁹, где в числе прочих вопросов разбираются также приемы псалмодирования на основе армянского синтаксиса.

Однако, создавая новые светские песни, авторы их не слепо подчинялись церковным канонам, а следовали им в пределах возможного и, скорее всего, стихийно. Ибо новые песни в корне отличались не только от церковных, но и от народных и народно-профессиональных своим складом, подразумевавшим инструментальное сопровождение (в основном фортепианное). И это второй существенный момент в среде константинопольских армян—приобщение к европейской культуре и музыке, что, естественно, привело к ограничению музыкального мышления в пределах темперированного строя, к европейской функциональной гармонии и ритмической организации звуков.

В искусстве велика роль эталона. Удавшийся образец становится новым качеством, обогащающим старые представления, и в свою очередь становится традицией, характеризующей явление искусства. Так и в западноармянской песне. Видимо, первые образцы ее послужили своего рода эталоном. А эталон стал восприниматься как национальное начало в песне.

Что же стало типовым, «модельным» в музыке константинопольских армян? В интонационном отношении—это опевание доминанты верхними ступенями тональности, создающее ощущение тяготения в нижнюю тонику и присущее армянскому народному мышлению³⁰ (см. пр. 6).

²⁸ Ն. Թաշեյան, Դասագիրք եկեղեցական ձայնադրության հայոց, էջմիածին, 1874, Ն. Տեոնեսյան, Նկարագիր երգոց Հայաստանյայց եկեղեցվոց, Կ. Պոլիս, 1874:

²⁹ Կոմիտաս, Հայկական եկեղեցական երաժշտություն, Հոգվածներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 1941:

³⁰ Собственно, интонационное сопряжение VI и V ступеней лада свойствен-



Вторая особенность (касающаяся не интонационных оборотов и поэтому не бросающаяся в глаза с первого взгляда) — разворачивание мелодий в начальных фразах песен. В лучших образцах песен заметно последовательно выдержанное движение: от тоникки к доминанте лада и затем захват верхней тоникки, т. е. сначала экспозиция нижнего тетрахорда, затем верхнего. Думаем, что такое разворачивание мелодической линии идет от характерного для армянской народной песни сопоставления различных ладовых сфер. Но здесь это также подчинено законам европейской функциональной теории (пр. 7).

Эти две особенности, пожалуй, наиболее типичные для западноармянской песни, придают ей характерный армянский (не в этнографическом смысле) колорит.

по общеевропейской мелодике XIX в. (см. Л. Мазель, Роль «секстовости» в лирической мелодии.—Ежегодник «Вопросы музыкознания», вып. 2, М., 1956). Речь идет о его своеобразном национально-ладовом преломлении, где примечательно использование интонаций ув. 2-ды, а также кадансового оборота от медианты к тонике.

ПРОШЛА ЗИМА ЧУХАДЖЯН

КТО ИЗ СМЕРТНЫХ Г. ЕРЯНЯН

МОЯ ТАЙНА А. СИНАНЯН

ЗА ЛЮБОВЬ К СВОБОДЕ А. СИНАНЯН

Развитие новой камерной песни в 50—70-х гг. сводилось следовательно, к выработке жанровой традиции и формированию нового мелоса, основанного на слиянии элементов европейской и армянской музыки.

Опора на церковную музыку и просодию—такова западноармянская традиция в целом, с различной степенью интенсивности проявляющаяся в национальной музыкальной культуре на всех этапах ее дальнейшего развития.

ВОСТОЧНОАРМЯНСКАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
ТРАДИЦИЯ

Новая камерная песня в последние десятилетия XIX и начале XX вв. отличалась жанровой пестротой.

Усиливающееся стремление к усвоению европейской культуры привело к созданию различных опусов в виде романсов, элегий и пр., предназначенных для любительского исполнения¹. Многие из них носят случайный характер и не представляют художественной ценности, но в целом они дают возможность проследить за эволюцией камерного стиля, тенденциями его развития.

Эти произведения свидетельствуют о заметной активизации музыкальной жизни в Восточной Армении². Период большого подъема переживала музыкально-общественная жизнь, в частности, в таком крупном культурном центре, как Тифлис. Являясь местом пребывания царского наместника на Кавказе, Тифлис имитировал Петербург с его высшим светом, разночинной интеллигенцией, кадровым офицерством, буржуазией и т. д. Все это побуждало иметь соответствующий «столичный быт». Напомним, что Тифлисский оперный театр был одним из лучших в России, имел постоянную итальянскую труппу; ведущие русские и зарубежные певцы, дирижеры часто гастролировали на его сцене. В Тифлисе функционировало отделение Русского му-

¹ Примечательно объявление в газете «Пчела Армении» (*Միլի Զալիս-իմիկ», 1879, № 74*): «В четверг, 20-го сентября, армянская театральная труппа дала четвертое представление. После комедии мадемуазель Астхик и мадемуазель Сирануш (известные армянские актрисы.—А. Г.) спели дуэт... это было новостью для нашей сцены и произвело очень хорошее впечатление на публику...».

² Если в предыдущий период (50—70 гг.) центром музыкальной жизни был Константинополь, то в конце XIX и начале XX в. здесь наблюдается некоторое затишье, обусловленное политической обстановкой тех лет.

зыкального общества, организовывавшее симфонические и сольные концерты, в которых нередко выступали музыканты с прославленными именами. И, наконец, в Тифлисе существовало музыкальное училище с квалифицированным педагогическим составом.

Но Тифлис—древний восточный город, находящийся на перепутье больших дорог, здесь веками скрещивались различные культуры. Он являлся центром средоточия народных профессиональных певцов, исполнителей на народных инструментах—гусанов, ашугов, сазандаров. Слава об их состязаниях на тифлисском майдане шла по всему Ближнему Востоку. Все это накладывало свою неповторимую печать на музыкальный облик старого Тифлиса, привлекало к этому городу многих музыкантов разных национальностей.

Сюда стремились и армянские музыканты: Комитас и Екмаян из Эчмиадзина, где узкие рамки духовной музыки не позволяли развернуть широкую музыкально-общественную деятельность, Кара-Мурза и Спендиаров из Крыма: первый—для того, чтобы серьезнее заняться музыкальным образованием и концертной деятельностью, второй—чтобы ближе узнать и изучить родную и органически близкую ему армянскую музыку.

В результате общенационального подъема начиная с 70-х гг. получает развитие движение за профессионализм музыкального искусства и его обновление³. Это обстоятельство сыграло также немалую роль в оживлении музыкального быта городов Восточной Армении и музыкально-общественной жизни в Баку, Москве и других центрах, населенных армянами.

Примерно в одно время вышли сборники обработок народных песен в Париже (изд. Л. Егиазаряна и Г. Бояджяна)⁴, Петербурге (изд. Г. Мирзаяна и Е. Багдасаряна)⁵ и Константинополе (изд. А. Симняна)⁶.

Сборники Л. Егиазаряна и Г. Бояджяна были изданы с целью ознакомления европейской публики с армянским народ-

³ См. воспоминания священника К. Овсепяна о музыкальном быте Эчмиадзина в 70-х гг. в альбоме Е. Багдасаряна, посвященном памяти И. К. Айвазовского.

⁴ Լ. Եղիազարյան, Հավաքած հայոց ժողովրդական երգերի, Փարիզ, 1900; Գ. Բոյաջյան, Հայ ժողովրդական երգեր, Փարիզ, 1900;

⁵ Գ. Միրզայան, Հայ ժողովրդական երգեր, Ս. Պետերբուրգ, 1904; Գեղարվեստական ալբոմ 2. Կ. Ալվազովսկու հիշատակին, Ս. Պետերբուրգ, 1903; Արցունքներ, Ս. Պետերբուրգ, 1907;

⁶ Զ. Սինյան, Հայ ժողովրդական երգեր, opus 50—55, Կ. Պոլիս:

ным творчеством и содержали сольную обработку песен с фортепианным сопровождением, предназначенных, в основном, для домашнего музицирования, а также для профессионального исполнения.

Сборник Л. Егиазаряна пользуется печальной известностью в связи с критической статьей, написанной Комитасом по поводу этого издания⁷. С уничтожающей критикой в адрес издателя выступил и В. Д. Корганов в книге «Кавказская музыка»⁸. В ней имеется также небольшая заметка о сборниках Г. Бояджяна и Г. Мирзаяна: «Тут же познакомился я с недавно появившимися в печати сборниками армянских песен... (Мирзаяна в Петербурге и Бояджяна в Париже). Отрадно было видеть эти работы, к которым авторы подошли с более серьезными намерениями и знаниями, нежели большинство прежних композиторов этого жанра»⁹.

В сборнике Г. Бояджяна большинство песен—подлинно народные (в отличие от сборника Егиазаряна, в котором нашли место новые городские песни второй половины XIX в.). Гармонизация песен с большим тактом и вкусом выполнена парижским музыкантом А. Сернексом.

Наибольшую художественную ценность представляет сборник Г. Мирзаяна (Г. Сюни), состоящий из четырех крестьянских песен: три из них обработаны для 4-голосного смешанного хора, а одна—для сольного пения в сопровождении фортепиано. Песни эти благодаря их непосредственности и лирической насыщенности до сих пор звучат в исполнении наших певцов и хоровых коллективов.

В серии обработок армянских мелодий, осуществленных А. Сипняном в Константинополе, наблюдается продолжение тенденций 50—70-х гг. Это касается и выбора песен (национальные песни того периода) и принципов их обработки. Ничего интересного они в историю песни не вносят, но являются отражением настроений и вкусов в среде константинопольских армян, где продолжала господствовать городская лирика прошлого периода, связанная в основном с патриотической темой. Интерес к народному творчеству появился здесь несколько позже, примерно со второго десятилетия XX в.

Особое место в упомянутых изданиях занимают два альбома, выпущенных с благотворительной целью Е. Багдасаряном, которые состоят из трех разделов: литературного, художественного и музыкального. Оба альбома имеют определенную темати-

⁷ См. список 13, гл. I. Комитас критиковал издателя за некомпетентность в вопросах армянской музыки и дезинформацию европейского слушателя.

⁸ В. Корганов, Кавказская музыка, Тифлис, 1908, стр. 40.

⁹ Там же, стр. 83.

ческую направленность: первый посвящен памяти И. Айвазовского, второй—жертвам армяно-татарских столкновений 1905—1907 гг.

Альбом памяти Айвазовского носит просветительный характер и богаче по содержанию. Здесь наряду с материалами о



Обложка изданного в Париже Г. Бояджином
сборника «Армянские народные песни».

творчестве И. Айвазовского, помещены два специальных очерка, посвященных искусству XIX в.: «Песни и романс XIX в.» (автор Е. Багдасарян) и «Русская живопись в XIX в.». Напечатаны также воспоминания священника К. Овсепяна о музыкальном быте Эчмиадзина в начале 70-х гг. Иллюстрацией к очерку о живописи является художественный раздел альбома, в котором даны репродукции картин русских и армянских мастеров XIX в.

Музыкальный раздел альбома как бы иллюстрирует очерк о песне и романсе. Сюда включены и русские романсы, среди них — знаменитый «Островок» С. Танеева. В выборе произведений армянских композиторов заметно стремление представить разные ветви армянской музыки, в том числе мало известную до того времени народно-крестьянскую ветвь в лице ее блестящего представителя — Комитаса (хоровая обработка «Лорийского ородела»). Привлечены также Н. Тигранян и А. Спендиаров, имена которых уже говорят об уровне музыкального материала журнала. Здесь же знаменитый «Зейтунский марш» в обработке Г. Казаченко и популярный романс Е. Багдасаряна «Не плачь, соловей».

Содержание второго альбома, названного «Слезы», передает настроения армянского общества тех лет, полные драматизма. В художественном отношении он уступает первому, ибо нет тщательности в отборе материала. В музыкальном разделе наряду со случайными произведениями (любвиными романсами сомнительного качества типа «Зюлейки») есть две обработки армянских мелодий, выполненные М. Балакиревым и Н. Римским-Корсаковым, и романс Ц. Кюн «Армянская кровь», имеющий прямое отношение к содержанию сборника. К ним примыкают весьма профессиональные обработки городских песен: «Напутствие», «Ницая», «Сасунский марш», выполненные Г. Казаченко. В сборник входят также обработка песни «Пусть не поет соловей» и романс «Это мой топол» Е. Багдасаряна (сл. А. Исаакяна), продолжающий традиции русского классического романса. Тем не менее, ни одна из перечисленных песен не имела сколько-нибудь значительной художественной ценности. На этом общем фоне заметно выигрывают два танца Н. Тиграняна, отличающиеся ярким национальным колоритом.

Изданные и рукописные материалы тех лет говорят о нескольких направлениях в развитии камерной песни. Одно из них продолжает традиции предыдущего периода, когда в основном осваивались европейские песенные формы. К концу века мы встречаем немало песен, выдержанных в этом духе и носящих подражательный характер. Здесь порою много случайного, наносного, базирующегося на сомнительных образцах (Я. Паронбекян — «Блажен ты», Сузанаджян — «Не для меня придет весна» и др.).

В то же время продолжают звучать песни прошлого периода: «Слезы Аракса», «Придите, сыны Гайка» и др. По их образцам создаются новые, в которых превалируют квадратность построений, секвенции, лишенная национального своеобразия ритмика, часто опирающаяся на ставшую стереотипной формулу вальса, «чувствительные» обороты мелодии с использованием гармонического вводного тона (со скачком от медианты и др.), движение по интервалам минорного квартсекстаккорда или гармонической Д-ты, скачками на сексту¹⁰ и т. д.

Многие из песен этого круга и по сей день поются в народе, а лучшие вошли в сокровищницу армянского искусства. Наиболее популярны из них «Замолкло», «Озеро, откликнись», «Если в бушующем море», «Плач Муша», «Соловей Карина», «Приди, мой соловей», «Надежда» и др.

Во всех этих песнях господствует патриотическая тема, трактовка которой претерпела существенные изменения: в 80—90-е гг. тема родины приобретала все более сумрачные, элегические тона. Времена восторженных маршей и застольных песен, полных надежд, прошли. Знаменательно, что даже в песне «Надежда» (авторы Р. Паткян, Н. Шахламян), написанной в середине 80-х гг., ничего не осталось от боевых лозунгов 60—70-х гг. Единственное, на что уповает поэт,—надежда:

Пусть будут испытания, пусть будут преследования.
Пусть яркий свет превратится во тьму,
Не страшны армянину страдания—
Лишь бы... не иссякла надежда.

Вот что пишет автор книги «Армянский романтизм» об этих временах: «В недавнем прошлом иные мотивы звучали в поэзии—это были времена веры и надежды. Алишан, создавая воинственные марши, верил в «Свободный Масис», Пешикташлян воодушевлялся героизмом Зейтуна, Русинян лелеял мечту о возрожденной Киликии, Фелекян на заре конституции предсказывал «любовь и союз». Воодушевление было всеобщим, но непродолжительным. И когда мечты рассеялись, армянская интеллигенция увидела тоскливую действительность»¹¹. Эта тягостная общественная атмосфера породила элегическую лирику, блестящими образцами которой в вокальной музыке тех лет являются

¹⁰ О значении интервала сексты в европейской и русской музыке см.: Б. В. Асафьев, «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского, «Избранные труды», т. 2, М., 1954 г.; Л. А. Мазель, Роль «секстовости»...; В. А. Васина-Гроссман, Русский классический романс XIX в.

¹¹ И. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 378.

песни-романсы «Замолкло» и «Озеро, откликнись». Они были не только самыми распространенными, но и наиболее типичными для своего времени, ибо выражали настроения целого периода жизни армянского общества. Это было обусловлено высокими художественными достоинствами поэтических текстов и музыкой, отражающей настроения, связанные с периодом общественного спада.

В архиве Комитаса¹² имеется рукопись, написанная в Эчмнадзине и помеченная 1901 г., которая посвящена певице М. Бабаян. Это обработанная им песня «Озеро, откликнись» (сл. Раффи). Поэтический текст Раффи был напечатан впервые в 1860 г. в газете «Северное сияние» под наименованием «Раздумья на берегу Ахтамарского озера». Небольшой двухстрочный отрывок из него в конце 70-х гг. был взят в основу песни.

Обращение к Ванскому (подлинное название Ахтамара) озеру, так же как и обращение к реке Аракс в известной песне «Слезы Аракса», характерно для армянского романтизма и является лирическим символом его поэтики.

Из существующих двух вариантов песни (запись Кара-Мурзы—пр. 8а и Комитаса—пр. 8б) комитасовский более обогащен, динамичен, мелодия разворачивается богаче и национальнее определеннее.

Автор песни «Замолкло»—певец Нерсес Шахламян, профессиональный музыкант, получивший образование в Италии¹³, один из учеников Кара-Мурзы, сформировавшийся под его непосредственным руководством. Произведение было создано в атмосфере сотрудничества ученика и учителя.

Текст взят из поэмы Р. Патканяна «Смерть Вардана Мамиконяна» и является ее заключением. Обращаясь к романтическому образу луны, сравнивая ее одиночество с покинутой родиной, поэт просит ее рассказать о былом величии отчизны, о героях, отдавших за нее жизнь.

В армянских песнях этого периода ритм похоронного марша встречается редко. Здесь же автор музыки использовал ритм и интонации марша из третьей симфонии Бетховена, благодаря чему образ перерос границы песни, став как бы символом.

«Замолкло»—произведение, где взаимодействие слова и музыки нашло свое непосредственное выражение и в развернутой форме которого, несмотря на некоторую мозаичность и прямолинейную квадратность, преодолена господствовавшая в тот период куплетность и имеются зачатки сквозного развития.

¹² Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца

¹³ См. о нем в кн.: *Մ. Կոմիտաս, նշմ. աշխ., էջ 290—292*

8a

Չայն սուր, օվ ծո-վակ
 Շար-ժե - ցեք զե-փյուրն
 ին - չու - լը ում
 ես ող-բա -
 ա - լի - քը վեռ, վեռ խառ-նե -
 - կից
 լի - նել
 չը - կա - միս
 դըժ - վաճառ - իս
 - ցեք
 սր-առ - սուք
 այս ջը - րե - րիս
 հեռ
 խառ - նե - - ցեք
 ար - - տա - -
 - սուք
 այս ջը - րե - րիս
 հե - տ:

8b

Չայն սուր, ո՞վ ծո - վա - կ
 ին - չու - լը - ում
 ես ող - բա -
 - կից
 լի - նել
 չը - կա - միս
 դըժ բա - իս -
 - սիս:
 Շար - ժե - - ցեք զե-փյուրք
 ա - լի - - քը
 վեռ
 վեռ
 խառ-նե - ք
 ար - տա - սուք
 ա - յս ջը - րե -
 - րիս
 հեռ
 խա - - - - -
 - նեք
 ա - - - - - տա -
 - սու - ք
 ա - յս
 ջը - րե - րիս
 հեռ:

Городские песни отражают процесс расслоения, происходивший в этот период в бытовой лирике. Сумрачные настроения, проникавшие в нее в 80—90-х гг., в 900-е, в атмосфере сгушавшейся политической реакции, приобретают в лирической песне все более пессимистические тона, иногда с оттенком надрыва. С другой стороны, начавшаяся с 90-х гг. волна освободительного движения вызвала новый прилив песней-маршей. Продолжая лучшие традиции 60-х гг., марши эти воодушевляли народ, способствовали росту национального самосознания и сплочению масс.

Вторая линия, намечившаяся в 80—90-х гг.,—это создание городских песен не по европейским образцам, а на основе национального мелоса. В смысле обогащения музыкально-интонационного словаря армянского романса эта ветвь городской музыки имела существенное значение. Появляется пласт «чистой лирики»—уже вне патриотической темы—изменивший направление новой камерной песни и давший художественно значимые образцы.

Связь профессионального искусства с народным, олицетворяющим во многом национальную специфику,—вот проблема, которую предстояло решать армянскому музыкальному искусству на этом этапе своего развития.

В конце века наблюдается усиленный интерес к собиранию и изучению музыкального фольклора и его художественному осмыслению. Обработка народной песни—это качественно новое, что привнес в армянскую музыкальную среду конец XIX и начало XX в. Народная песня переносится в область сольной песни с сопровождением—момент очень важный в истории камерного стиля.

В процессе освоения фольклора композиторы обращались к различным его ветвям.

Кара-Мурза, например, в первый период творчества в основном уделял внимание городской песне и только постепенно, в процессе дальнейшей деятельности перешел к обработке крестьянского фольклора. Это объясняется тем, что детство и юность его протекали в Крыму, вдали от Армении. К тому же Крым по своему географическому положению через торговый морской путь был больше связан с Константинополем. Поэтому неудивительно, что национальные песни 50—70-х гг., создававшиеся в Константинополе, очень быстро распространялись среди армянских семей в Крыму. Сюда проникали также городские песни армян, живших в русских центрах (Москва, Петербург и др.).

Екмаян, обосновавшийся после окончания консерватории в

Тифлисе, где и протекала вся его дальнейшая творческая деятельность, естественно, не мог пройти мимо обильного городского песенного течения. Примечательно, что для своих сольных обработок он использовал именно гусанские мелодии, которые более подходили для романсового типа песен.

То же самое можно сказать о Н. Тиграняне. Большую часть жизни проведя в Александрополе (ныне Ленинакан), в центре гусано-ашугского искусства, где была основана знаменитая ширакская ашугская школа, и общаясь с выдающимися представителями народно-профессиональной культуры, он великолепно владел тайнами их искусства, и заслуги его в деле популяризации и приобщения традиционной музыки к европейской профессиональной культуре неоспоримы. Поэтому в небольшом списке его песен нашли место и мелодии его земляка—выдающегося ашуга Дживани: «Дни неудач», «Голос несчастного», и популярные в Тифлисе песни: «Лунная ночь», «Возлюбленная» и др.

Музыкальные интересы Комитаса сложились иначе. С детства он нашел приют в Эчмиадзине—этом сердце исконной Армении, где каждый камень дышал историей. В этот небольшой замкнутый город, центр духовенства, менее всего проникали европейские влияния. Комитас оформился как человек и музыкант в тесном общении с трудовым крестьянством. Не забудем также, что его окружали и пламенные патриоты, люди большой духовной культуры—Манук Абемян, Рачья Ачарян, Егише Тадевосян, Панос Терлемезян и др. Все это послужило прекрасным фоном для чуткого и одаренного музыканта. Естественно, что в его творчестве большое место уделено крестьянскому фольклору, изучению и творческому осмыслению которого посвятил свою жизнь великий основоположник новой армянской профессиональной музыкальной школы.

Первоначально «чистая лирика» базировалась на гусанском искусстве как более причастном к городу и более субъективному, отражающем внутренний мир человека, его чувства и переживания. Известно, что гусанская музыка дала армянскому искусству высокие образцы любовной лирики. И как искусство, очень популярное в среде не только низших, но и высших слоев городского общества, оно послужило основой для создания ряда великолепных образцов городской лирической песни-романса¹⁴.

Вот ее наиболее распространенные образцы: «У студеного

¹⁴ В книге «Вопросы истории и теории армянской монодиатонической музыки» (стр. 275) Х. С. Кушнарев дает блестящий анализ одной из этих песен («Пахарь»), доказывая ее преемственную связь с традициями народно-национального искусства.

родника», «Возлюбленная», «Скромная девушка», «Ночью и днем», «Лунная ночь», «Приди домой», «Твой стройный стан», «Прялка». Несколько позже, в начале 900-х гг., появился ряд песен на слова Исаакяна: «Пахарь», «Братец-охотник», «Моя скорбь», «Плачь, родная мать» и др. Как видим, здесь основное место занимает любовная тематика, в отдельных случаях затрачивающая и социальные мотивы.

К этому времени относятся и обработки народно-крестьянских и таговых мелодий, которые значительно расширили круг музыкальных образцов.

Народная песня с своеобразием ритма и лада труднее поддавалась обработке. Тем не менее, обращение к ней носило не отвлеченно познавательный характер, а входило в художественную практику, способствовало процессу становления и кристаллизации национальной композиторской школы.

К армянскому фольклору обращались не только армянские композиторы, но и музыканты иных национальностей. Так, например, обработка одной из самых любимых песен армянского народа — тага «Журавль» сделана композитором Н. Кленовским¹⁵, немало поработавшим в свое время в области армянской музыки. Песня обработана профессионально, со вкусом. Здесь ярко проявились традиции русского классического романа, в частности, «русского Востока» с его излюбленными приемами: обильным увеличенными секунд, «пустых» квинт, сопоставлением эолийской и дорийской сексты, хроматически ползучим движением от дорийской сексты к доминанте и т. д. Подобные опыты сыграли свою положительную роль, ибо служили образцами для армянских композиторов, еще только приобщавшихся к европейскому профессионализму.

Обработкой народной песни занимались все композиторы, работавшие в этот период: Кара-Мурза, Екмаян, Н. Тигранян, Сюни и др. Они преследовали разные цели, в зависимости от профиля своей деятельности и степени таланта и мастерства.

В аспекте данной работы интерес представляют обработки народных мелодий Екмаяна¹⁶. Они имеют принципиальное значение в истории камерной лирики, да и в целом, для становления национальной композиторской школы.

Сравним его обработку народной песни «Могилы наших прадедов» (пр. 9б) с той же песней в сборнике Бояджяна (пр. 9а). Уже в записи мелодии чувствуется различие. В записи Екмая-

¹⁵ «Крунк», армянская песня из сб. Н. Кленовского, изд. Юргенсона, М., 1894.

¹⁶ См. сб. Մ. Եկմայան, հմրերգեր և մեներգեր.

на больше выявлена красота импровизационного склада песни с характерной для нее свободой варьирования ритмо-интонационных штрихов и оттенков. Цель обработки в сборнике Бояджяна — оттенить средствами гармонии выразительность протяженной мелодии. Обработка сделана умело, однако чувствуется тяга к

90 Andante

Canto

Piano

mf

90

Ugh jupj qaww - lt qe - nteq dwb

красочности европейского ориентализма, стремление колорировать мелодию «вкусными» гармониями. Если вся первая фраза у Екмаляна выдержана на тонической квинте, что даст возможность выявить специфическую красоту мелодии, то в сборнике Бояджяна эта же фраза сопровождается частыми сменами гармоний, не выходящих за рамки классических последований.

Гармонизация Екмаляна осуществлена средствами натурально-ладовой гармонии. Заметно стремление пользоваться трезвучиями с пропущенной терцией. Такое применение аккордов приближает их к народным ладам, ибо именно терцовые звуки трезвучий подчеркивают их принадлежность к европейскому мажору и минору. Кроме того, это создает иллюзию аккомпанемен-

та народных инструментов, с характерным для них бурдонированием¹⁷.

Приведем другой пример, так же ярко характеризующий творческий метод Екмаляна,—обработку популярной в те годы песни «Ушел спокойно» (пр. 10б). Эта песня имеется и в обработке Кара-Мурзы (пр. 10а). И если он почти только гармонизовал ее (что вообще характерно для деятеля, преследующего цели внедрения многоголосия), то Екмалян придал песне цельный, законченный вид, трактуя ее в жанре европейского романа, но с ярко выраженным национальным колоритом. Песня имеет фортепианное вступление и заключение. По сравнению с записью Кара-Мурзы запись мелодии Екмаляна отличается распевностью и обогащенным ладом. Здесь мелодия более естественна и близка к ашугской, тогда как у Кара-Мурзы в развитии мелодии есть какая-то нарочитость и угловатость, что объясняется стремлением втиснуть ее в «прокрустово ложе» европейской метроритмики.

Обработка Кара-Мурзы сделана с обычной тонико-доминантовой аккордикой (за исключением отдельных аккордов Т-ки с пропущенной терцией) и использованием модуляций в параллельную тональность.

Екмалян не пользуется модуляциями, предпочитая натурально-ладовые гармонии. Так же, как и в предыдущей обработке, здесь преобладают «пустые» аккорды: трезвучия с пропущенной терцией или вообще только октавы. В кадансах опять появляется последовательность VII_{бн}—I с пропущенной терцией. Вновь обращает на себя внимание аккорд, о котором уже говорилось—II₂ с пропущенной квинтой и удвоенным септимовым тоном, что подчеркивает его тоническую окрашенность и вместе с тем выдвигает на первый план звучание секунды. Подобные примеры можно продолжить.

Как видим, Екмалян в своих обработках достаточно последовательно передает национальное своеобразие на основе европей-

¹⁷ Обращает на себя внимание аккорд, часто встречающийся в этой песне и хорошо передающий национальный колорит. Это II_б с пропущенной квинтой (по классической терминологии). Здесь он употребляется свободно и не подчиняется законам европейского голосоведения. Скорее всего это просто субдоминанта (с пропущенной терцией) с охваченной сверху секундой, резкость которой ассоциируется со специфичным звучанием свирели. Характерно, что этот аккорд появляется в кадансах после квартсекстаккорда (вместо принятой обычно доминанты). Кстати, кадансы в этой обработке исходят из мелодических оборотов. Отсюда частое использование в кадансах VII_{бн}—I (с пропущенной терцией).

10^a

Հան - գրստ իմ ա - նույժ աճ - ցար գը նա - ցի - ր

մի աշն վերք աճ - բույժ սըր-տուժս րո - ղա - ցի - ր

սո իսկ գե - ղե - ցի - ր կա նաչ պար-տե - զուժ

եր գե - րով քաղց - րիկ ինձ չե գը - րա - վում

10^b

Հան - գրստ իմ ա - նույժ աճ - ցար գը - նա - ցիր

մի աշնվերք աճ - բույժ սըր-տուժս րո - ղե - ցիր

սո իսկ գե - ղե - զիկ կա-նաչ պար-տե - զուժ

եր-գե-րով քաղց - րիկ ինձ չե գը - րա - վում

ской профессиональной техники. «И может быть, именно в этой мягко выраженной национальной специфике,—пишет К. Худабашян,—в этом стремлении не только выделиться из европейского, но и найти точки соприкосновения, заключается своеобразное очарование обработок Екмаляна»¹⁸.

¹⁸ К. Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977, стр. 206.

Если в сольных обработках народной песни этого периода проблема выявления национального своеобразия занимает центральное место, то не менее важной является и другая проблема—достижение художественного единства образа. Ведущая роль в этом процессе принадлежит Екмалян и Н. Тиграняну. Они впервые на национальном материале подняли обработку песни на уровень камерно-вокальной лирики в профессиональном понимании. Это уже не любительские опусы, рождавшиеся под впечатлением домашнего музицирования и предназначенные для него. В песнях-романсах Екмаляна и Н. Тиграняна преследуются серьезные художественные задачи. Авторы увлекала задача создания на основе национальных мелодий камерно-вокальных миниатюр, все компоненты которых—слово, голос, фортепианное сопровождение создавали бы единый образ и раскрывали эмоциональное содержание стиха.

Из сольных обработок Екмаляна эти тенденции ярче всего выразились в романсах «У студеного родника», «Возлюбленная» и уже рассмотренном «Ушел спокойно».

В основе романа «У студеного родника» лежит одна из лучших песен ашуга Дживани. Она получила широкое распространение в городских кругах и неоднократно обрабатывалась (вплоть до нашего времени) различными композиторами и музыкантами. В рассматриваемый период песня эта была обработана, кроме Екмаляна, Кара-Мурзы, и неким Труффи¹⁹ с голоса А. Костаньяна. И если обработка Кара-Мурзы, очень скромная, в основном сводится к поддержке мелодии созвучиями, в которых превалирует квинта, а порой появляются имитации мелодических украшений в нижнем голосе, то обработка Труффи носит вполне концертный характер. Здесь налицо и арпеджированная фактура (ритмически не соответствующая импровизационному характеру мелодии) и строгое европейское голосоведение. Обработка Кара-Мурзы, конечно, уступает ей в отношении композиторской техники, но она направлена на выявление национального своеобразия мелодии.

Совершенно иную картину представляет обработка Екмаляна. Он берет только первую часть песни «У студеного родника», без «Лурик» (танцевальной части), углубляя этим ее субъективно-лирическое начало. Импровизационный характер мелодии сильно подчеркнут, что также содействует субъективизации песни. В кульминации произведения композитор снимает мерный ритм сопровождения, сосредоточивая внимание на голосе, передающем остроту чувства. В сопровождении песни автор использует фактуру, имитирующую журчанье ручья.

¹⁹ Архив Кара-Мурзы в Музее литературы и искусства им. Е. Чаренца.

Полифоническое двухголосье в нижних голосах на широких, нередко «пустых» интервалах, где возникает широкая мелодия, также ассоциируется с пейзажной зарисовкой. Во втором куплете учащение пульсирующего ритма словно свидетельствует о взволнованности юноши, встретившего возлюбленную. Все эти элементы характеризуют новую ступень развития камерно-вокальной лирики.

Чрезвычайно интересна обработка «Возлюбленной» — популярной городской песни, выдержанной в духе гусано-ашугского искусства²⁰. Екмалян трактует романс как песню ашуга под аккомпанемент тара. Поэтому романсу предпослано фортепианное вступление, как бы имитирующее вступительную импровизацию ашуга перед пением. Фактура песни выдержана в основном на тремолирующих октавах, иногда имитирующих юбилации в мелодии, что также характерно для ашугского аккомпанемента. Замечательная мелодия, полная любовного томления, ее самобытное фактурное оформление, отличающееся от перекочевавших в армянскую музыкальную практику европейских аккордовых формул (арпеджированных или воспроизводящих гитарновальсообразный аккомпанемент) и интересные гармонические находки (своеобразная политональность: мелодия последовательно проходит в фригийском ладу от «g», а сопровождение все время «лавирует» между «Es» и «g») позволяют оценить эту обработку Екмаляна очень высоко²¹.

Среди обработок народных песен Н. Тиграняна выделяются песни-романсы «Приди» и «Лунная ночь».

Первая из них представляет собой замечательный образец пейзажной лирики.

²⁰ В исследовании об армянском театре В. Терзибашян пишет: «В водевиле «Двое влюбленных» есть песня, которая в дальнейшем перешла в народ и с некоторыми изменениями живет до сих пор как народная. Автором ее является Эмин Тер-Григорян. Этот факт, относящийся к истории музыки, значителен тем, что слова и мелодия песни «Сирунс» («Возлюбленная»), как следует из его слов, принадлежит этому скромному театральному деятелю» (рукопись, стр. 415; находится в Институте искусств АН АрмССР).

²¹ Проблема цельности художественного образа в творчестве Екмаляна нашла отражение не только в сольных обработках, но и в обработках для солиста и хора. Так, пасторальный характер фортепианного вступления к песне «Могила наших прадедов» невольно ассоциируется с образом далекой родины. В обработку песни «Замолкло» Екмалян также ввел самостоятельное хоровое вступление, не имеющееся ни в одной из обработок этой песни и являющееся как бы эпиграфом к произведению.

Поэтический текст песни по-разному прочтен Н. Тиграняном и Комитасом, который несколько позже также обратился к ней. И если последний сосредоточил внимание на душевном состоянии девушки, встревоженной опозданием возлюбленного, то Н. Тиграняна привлек в стихотворении вечерний пейзаж, иллюзия которого создается и ритмом колыбельной, и широким диапазоном звуков, их «просторным» расположением и тремолирующей фактурой. В песне привлекает также характерная ладовая окраска, очень заметная в процессе интонирования мелодии, когда в А-диж'ной фразе почти одновременно звучат «сiс» и «с». Эта типичная для народного пения деталь придает песне яркий национальный колорит. «Приди» — один из первых образцов пейзажной лирики в армянской камерно-вокальной литературе.

Про «Лунную ночь» в свое время В. Корганов писал: «За последнее десятилетие появилось немало... песен, быстро распространившихся по всем закоулкам Кавказа; из них заслуживают внимания и представляют образец чисто восточного романа весьма немногие, например, «Лунная ночь»²².

В песне говорится о влюбленном юноше, который бродит всю ночь напролет, томясь любовью и не находя себе пристанища. Мелодия ее написана в фригийском ладу терцовой основы с пониженной кварттой — лад, по свидетельству Х. С. Кушнарера, типичный для армянской городской народно-профессиональной музыки. «...При медленном темпе, — пишет он, — это лад задумчиво-меланхолических, моментами страстных лирических излияний». Такое определение как нельзя более соответствует характеру песни «Лунная ночь», в которой наличествуют интонации, идущие от поздних тагов²³.

Обработка Н. Тиграняна отличается художественной законченностью. В ней есть определенное драматургическое развитие, связанное с содержанием стиха. Так, переход от умиротворяющей картины ночи к драматическому прорыву чувств показан интересной сменой в фактуре от колышущихся «баюкающих» интонаций к нисходящим ходам баса и крупным аккордовым всплескам в верхних голосах.

* * *

В конце XIX в. наряду с развитием городской бытовой лирики происходило формирование жанра профессионального романса.

Развитие его шло первоначально тем же путем, что и становление новой городской песни. И если в 50—70-е гг. процесс фор-

²² «Кавказская музыка», стр. 43.

²³ См. Х. С. Кушнарера, Вопросы истории и теории..., стр. 276

мирования камерно-вокальной музыки нагляднее прослеживается в Западной Армении, в частности в Константинополе, то далее картина несколько меняется. Общественная жизнь в турецкой Армении в 80—90-х гг. в связи с политической обстановкой в стране замирает вплоть до начала 900-х гг. Поэзия замыкается в кругу сугубо личных переживаний. Музыка, тесно связанная с ней, переходит в область салонного музицирования. Здесь нет ярких фигур. Правда, в этот период в Константинополе печатаются романсы отдельных композиторов, но они не имеют существенного значения для истории жанра в целом. Так, например, романсы А. Сианяна написаны в духе итальянских канцон. Сравнительно больший интерес представляют его национальные песни («Песня памяти павших» и др.), написанные в традициях жанра.

К концу XIX в. относится творчество композитора А. Галентеряна, о котором, к сожалению, сохранились очень скудные сведения. Имя его упоминается в книге А. Хисаряна «История армянской нотации и жизнеописания музыкантов-армян 1768—1909 гг»²⁴. Краткие данные о нем имеются также в «Сокровищнице армянских песен». Священник Артавазд Галентерян родился в 1876 г. в предместье Прусы—Еенидже (Турция). Образование получил в Армашском Дпреванке. Здесь учителем его был известный константинопольский музыкант А. Черчян. Позднее музыкой занимался самостоятельно. Автор ряда сочинений. Имеет изданный сборник «Кошмары». Некоторые из песен этого сборника перепечатаны в позднейших песенниках²⁵. Изучал также литературу и историю.

Встречающиеся в упомянутых песенниках песни А. Галентеряна не имеют сопровождения, и поэтому мы не можем составить представления об уровне профессионализма их автора. Из четырех песен, приписываемых А. Галентеряну, одна написана на текст А. Гаронэ и три на стихи Петроса Дурьяна, в которых нашли отражение мотивы национальной трагедии.

Судя по сохранившимся песням, сборник «Кошмары» мог бы представить определенный интерес для истории романса, ввиду их большей, по сравнению с другими произведениями того периода, индивидуализации.

В Восточной Армении вокальная миниатюра в 80—90-е гг. представлена произведениями Г. Корганова и М. Екмаляна. Ро-

²⁴ Ա. Հիսարյան, Պատմություն հայ ձայնագրության և կենսագրությունը երաժիշտ ազգայնաց 1768—1909 թթ., Կ. Պոլիս, 1914:

²⁵ «Գանձարան հայկական երգերու, ձայնագրված և պատկերազարդ», հրատ. Կ. Մարկյան. խմբ. Ա. Պատմագրյան, Կահիրե, 1935—1943; Է. Միսնյան, Ձայնագրեալ 74 հատ ազգային հատընտիր երգեր, Ամերիկա, Ուատր Մեսս, 1946:

манс последнего «Из слез моих» на слова Гейне—типичный образец западноевропейской романтической музыки в стиле Шумана. Но романс этот относится к петербургскому периоду и не имеет принципиального значения для определения творчества композитора в целом, хотя владение формой, чуткое отношение к тексту и стремление к гармонической красочности свидетельствуют о композиторской индивидуальности.

Романсы Г. Корганова, чья творческая деятельность была связана с русской музыкой, да и в целом с русской культурой (аристократическая семья Коргановых известна своими музыкальными склонностями и несколько космополитическими интересами), целиком выдержаны в русле русского классического музыкального искусства.

Перу Г. Корганова принадлежит свыше 20 романсов. Многие из них были изданы при жизни композитора и пользовались успехом. Те несколько произведений, которыми мы располагаем («Серенада Дон-Жуана», «Острою секирой», «О чем в тиши ночей», «Новогреческая песня», «Еврейская песня»), написаны в стиле русского классического романса на излюбленные русскими композиторами тексты поэтов А. Толстого, А. Майкова, Л. Мея. «Острою секирой» написан в жанре «народной песни» с характерной для нее текучестью, со свойственным русской протяжной песне преодолением квадратности; «О чем в тиши ночей»—в жанре элегии с типичной для нее «...сдержанной мелодией, развивающейся большей частью в среднем регистре, не имеющей ярко выраженной кульминации, часто использующей повторение одного звука» (В. А. Васина-Гроссман, Русокий классический романс XIX в.); «Серенада Дон-Жуана» относится к романсам в танцевальных ритмах, где особое место занимают испанские ритмы. Здесь и гитарные переборы, и ритм болеро, и налет чувственности, являющиеся обязательными компонентами этого типа произведений; «Еврейская песня»—типичный образец «русского Востока» (обилие ув. секунд, чаще нисходящих от верхней тонки, характерные гармонические сочетания, основанные на дорийских плагальных соотношениях и т. д.).

В выборе текстов Г. Корганов был весьма разборчив—стихотворения отличаются художественностью, непосредственностью и полнотой чувств. Мелодии отражают оттенки настроений, чутко следуют за смысловыми и ритмическими изменениями текста. Фортепианное сопровождение менее детализировано. Оно воссоздает скорее общий характер произведения, передавая главное, типичное, что есть в стихотворении. Романсы Г. Корганова отличаются броскостью, выпуклостью образов и заразительной артистичностью. В этом смысле они и поныне не потеряли права

на звучание и являются благодарным материалом для исполнителей.

Произведения Г. Корганова и М. Екмаляна сыграли некоторую роль в дальнейшей профессионализации романсового жанра. В них происходила эволюция от простейших песенных моделей к мелодиям широкого дыхания, вырабатывались типы сопровождения, более характерные для жанра романса.

К концу прошлого столетия относятся также ранние романсы Комитаса и А. Спендиарова, о которых речь пойдет в соответствующих главах.

Значительные изменения претерпевает жанр профессионального романса в начале XX в. в связи с общими процессами развития армянской музыки. Расширяется и углубляется тематика, разнообразнее становится круг жанров, композиторы используют стихи крупнейших армянских поэтов того времени (О. Туманян, А. Исаакян, А. Цатурян).

Среди произведений этого периода следует выделить сочинения Г. Сюни и А. Тер-Гевондяна.

Романсы Г. Сюни «Слезы» (написано в 1903 г. на стихотворение А. Исаакяна «От алой розы» и издано в 1904 г.), «Не проси меня» (сл. А. Цатуряна), «Если когда-нибудь» были представлены в качестве дипломной работы в Петербургскую консерваторию. Песня «Настал май», относящаяся к раннему периоду творчества автора и включенная позднее в сборник народных песен²⁶, примыкает к жанру так называемой «народной песни»²⁷.

«Слезы» — одно из первых в истории армянской вокальной музыки произведений, выполненных на высоком профессиональном уровне.

Сопровождение основано на полифонической фактуре с нисходящими и хроматическими подголосками, имитациями, напоминающими звучание народного инструмента. В гармонии романса, оставаясь верным себе, Сюни следует европейским нормам, стараясь отразить в какой-то мере также народные ладовые особенности и посредством гармонических красок придать мелодии большую выразительность. Примечательна в романсе вокальная часть, которая не будучи подлинно народной, как в романсовых обработках М. Екмаляна и Н. Тиграняна, представляет собой самостоятельную мелодику, созданную в духе гусанского искусства: патетическое начало в высоком регистре, как запев ашуга, элементы декламационности и импровизации и т. д.

²⁶ Գ. Սյունի, Հայկական ժողովրդական երգեր, երկան, 1935.

²⁷ Как пишет о ней А. Шавердян в «Очерках по истории армянской музыки XIX—XX вв.» (М., 1959) — «романс в духе народных песен».

Этим она отличается от других его сочинений, базирующихся на крестьянской ветви народного творчества.

В своих вокальных сочинениях А. Тер-Гевондян следовал творческой манере Сюни. Отдавая дань времени, композитор увлекался как обработкой народных песен, так и созданием оригинальных произведений на слова Терьяна и др. Особо следует выделить обработки композитора, сделанные в жанре «народной песни», с развернутой формой, имеющей драматургическое развитие и кульминацию, с фортеппианным сопровождением, имеющим эффектное вступление, заключение и отыгрыши. Обработки отличаются хорошим художественным вкусом, сделаны красочно, ярко. Сказанное относится, в частности, к гармонии где колористическое чутье автора и пройденная им школа профессионализма в традициях Н. А. Римского-Корсакова подсказывали ему различные интересные решения. В этом смысле А. Тер-Гевондян «богаче» Г. Сюни.

Большой популярностью в описываемое время пользовались бытовые романы, созданные Е. Багдасаряном²⁸, А. Тиграняном, А. Манцьяном, Д. Казаряном и др.

В бытовом романе первых двух десятилетий нашего века следует прежде всего выделить тенденции, относящиеся к мелосу. Начинает выкристаллизовываться армянский городской мелос нового типа, в корне отличный от городской музыки предыдущих эпох. Это был сложный сплав различных интонационных образований, где в едином органичном синтезе слились элементы интонационного (чувствительные «итальянизмы», профильтрованные через русскую элегичность, интонации малороссийской песни и т. д.) с национальной художественной традицией. Скаканное относится к манере интонирования, созданию музыкального рисунка, разворачиванию мелодической линии. Здесь скаканное веками складывавшееся ладовое мышление, художественный опыт предшествующих эпох и живого фольклора. Отсюда и вытекает связь нового городского мелоса с крестьянской лирической песней, с таговой и гусанской культурой, с новоашугским искусством и песней XIX в.

Все это с особой наглядностью можно проследить на ярких образцах бытовой лирики: «Ах, моя дорога» А. Тиграняна²⁹, «Ко-

²⁸ Подробно о нем и его романах можно ознакомиться в монографии К. Худабаян (рукопись, Институт искусств АН АрмССР).

²⁹ Судить о профессиональном уровне романсов А. Тиграняна довольно трудно: фортепианное сопровождение несколько выпадает из общего стиля профессиональной музыки того периода и позволяет предполагать, что оно отредактировано позднее под влиянием творчества Комитаса, Р. Меликяна и А. Хачатуряна (см. сб. Ա. Բաճակյան, *Երգեր և սովաններ, Երևան, 1955*).

ралловые отроги гор», «Нежная сестра» Д. Казаряна, «Не плачь, соловей» Е. Багдасаряна, «Не проси меня» А. Маняна и др., представляющих интерес с точки зрения музыкальной семантики и одновременно являющихся красноречивыми показателями музыкальных вкусов и эмоционального настроения армянского общества начала века. Впрочем, эти песни и доныне не потеряли своего художественного воздействия на слушателей.

Однако профессиональный уровень этих романсов не очень высок. В сопровождении превалируют в основном общераспространенные переливы-переборы, призванные поддерживать мелодию в скудном тонико-доминантовом гармоническом оформлении и создающие иллюзию профессионализма. На самом же деле фортепианное сопровождение бытового романса начала века значительно уступает песням-романсам Екмаляна и Н. Тиграняна, в обработках народных песен которых делались серьезные попытки формирования национального стиля.

Опора на крестьянские и ашугские истоки—такова в общих чертах восточноармянская профессиональная традиция.

КРИСТАЛЛИЗАЦИЯ

Первые десятилетия двадцатого века—время, овеянное романтикой рождения нового, явилось исключительно важным этапом в развитии армянской культуры. Парадоксально, но вместе с тем и глубоко символично то обстоятельство, что в смутный и трагичный для судеб Армении исторический период, каким было начало XX в., формируется армянская композиторская школа. Армянскими музыкантами двигало чувство первооткрывателей. После начального периода обновления армянской музыки (Т. Чухаджян, Х. Кара-Мурза, М. Екмалян, Н. Тигранян) на гребне волны культурного подъема оказались люди различных степеней дарования и возможностей.

С одной стороны возвышалась фигура Комитаса, кардинальное значение деятельности которого для будущего армянской музыки было по существу осознано много позже. С другой—Спендиаров, стоявший пока в некотором отдалении от насущных задач армянской культуры. Имена этих художников вызывали поклонение в среде армянской интеллигенции. Вдохновляющим примером для молодого поколения музыкантов стала также деятельность Кара-Мурзы и М. Екмаляна. Появились многочисленные их последователи (Г. Сюни, С. Меликян, Р. Меликян, А. Манукян, Д. Казарян, М. Мирзоян, Е. Сардарян и др.).

Тяга к музыкальному искусству настоятельно требовала овладения профессионализмом на европейском уровне. И подобно тому, как в 40—50-х гг. прошлого века армянская литературная молодежь, горя идеями просветительства, потянулась на север — в Дерпт и Петербург для приобщения к европейской культуре, в начале нашего столетия в Москву, Петербург и дальше, в Европу, устремились молодые армяне, посвятившие себя служению армянской музыке. Повсеместно и в центрах, и в отдаленных областях организуются хоровые коллективы, исполняющие армянские патристические и народные песни. В 1912 г. в Тифлисе организуется армянское хоровое общество. Как и в конце прошлого века, Тифлис продолжает оставаться культурным центром армянской интеллигенции. Сюда тянутся музыканты со всех концов Армении и России. Благодаря их деятельности здесь создаются музыкальные общества («Музыкальная лига»), организуются экспедиции в районы Армении для сбора и изучения фольклора, издаются материалы этих экспедиций («Ширакские песни»). В печати появляются статьи по различным вопросам музыки, где рассматриваются эстетическая сущность музыки, ее роль в художественном воспитании подрастающего поколения, актуальные проблемы армянской музыки. Издаются методические пособия и учебники для начальных школ. Систематически проводятся концерты, где исполняются новые произведения армянских композиторов.

Что же представляло собой армянское музыкальное творчество первых десятилетий XX в.?

Границы армянской музыки к тому времени уже стали расширяться. Появилась первая популярная национальная опера «Ануш» А. Тиграняна, первые симфонические произведения, камерная (вокальная и инструментальная) профессиональная музыка А. Спендарова, Р. Меликяна. Однако основными жанрами продолжали оставаться обработки народных песен и бытовой романс.

В начале XX в. в связи с общими музыкальными процессами в Европе жанр обработки народной песни претерпел существенные изменения. Появилась необходимость расширить круг музыкально-выразительных средств, выявился интерес к новым — с точки зрения европейской музыки — культурам¹. Здесь и обнаружилось новое отношение к народному творчеству, на котором хотелось бы заострить внимание.

¹ Иллюстрацией может служить международный конкурс песни, проведенный в 1910 г. Московским Домом песни, где композиторам для обработки были предложены народные песни разных национальностей: испанская, итальянская, французская, еврейская, шотландская, фламандская и русская.

Симптоматично в этой связи высказывание авторитетного знатока народной музыки Кавказа Д. Аракишвили в журнале «Музыка и жизнь»: «Если характеризуется определенно какая-либо восточная народность, желательно, чтобы она правильно характеризовалась не только с музыкально-художественной точки зрения, но и с музыкально-этнографической»². Подобная точка зрения могла появиться именно в ту пору, когда проблема глубинного раскрытия сущности народного искусства, его различных пластов, многообразия черт, определяющих национальное своеобразие, стала темой дня³.

Процесс этот ознаменовался рядом значительных художественных завоеваний. К таковым следует причислить обработки Лядова, Равеля, Бартока и др.

Обработки народных песен Комитаса, коренным образом изменивших представления об армянской музыке, лежат в русле этих исканий. Поэтому любопытно привести образцы обработок народной песни начала века, ссылаясь на те музыкальные культуры, связи Комитаса с которыми общезвестны.

Обработки Лядова относятся к лучшим образцам этого жанра в русской музыке. «В народно-песенных обработках Лядова мы почти не встретим устарелой системы гармонизации под хорал (что изредка имеет место у Римского-Корсакова, Чайковского, Балакирева, Ляпунова, правда, в особых случаях), не столкнемся с проявлениями школьного академизма, не нападем на следы манерности и неоправданного «новаторства». Достижения Лядова опираются на весь опыт предшествующего развития русской музыкально-творческой мысли, что делает их стилистически столь законченными и поучительными», — пишет С. В. Ев-

² Д. Аракишев. По Кавказу, журн. «Музыка и жизнь», М., 1908, № 9—10. Примечателен и другой факт. В свое время Римский-Корсаков отказался внести исправления в партитуру оперы «Тамара Цбнери» М. Балакирева, ибо боялся из-за недостаточного знания грузинской музыки принять непривычные национальные особенности за погрешности письма.

³ Проблема эта потребовала организованной, систематической и планомерной работы. Так появились различные организации по изучению фольклора. В Европе было организовано Международное музыкальное общество, периодически проводившее международные музыкальные конгрессы. Историческое значение имел «Этнографический концерт» Н. С. Кленовского в Москве в 1893 г. Он положил начало широкому интересу к проблемам этнографии в России. В 1901 г. была учреждена музыкально-этнографическая комиссия, выдвинувшая многочисленные задачи интернационального характера. В Петербурге же функционировала Песенная комиссия Русского географического общества.

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written on grand staves, each consisting of a treble and a bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The systems are as follows:

- System 1:** The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A slur labeled 'a' covers the first two measures. A second slur labeled 'a1' covers the last two measures, with a sub-label 'a2' below it.
- System 2:** The second system continues the melodic and bass lines. A slur labeled '2' is placed over the first two measures of the treble staff.
- System 3:** The third system features a more complex melodic line with a slur labeled 'a1' and a sub-label 'a3' below it. The bass line also has a slur labeled 'a1'.
- System 4:** The fourth system shows a continuation of the melodic and bass lines with various note values and rests.
- System 5:** The fifth system concludes the page with a final melodic phrase in the treble and a corresponding bass line.

сеев в исследовании об обработках Лядова⁴. Народная песня «Как за речкой» (пр. 11), по выражению Евсеева, «является подлинным шедевром не только в творчестве Лядова, но вообще во всей русской музыке». Как видим, здесь действительно много самобытного: квартовые ходы к унисонам, плагальные обороты с параллельными терциями, использование переменности, сочетание полных и «пустых» аккордов и т. д. Но вместе с тем мы имеем дело с европейским композиторским мышлением. Лядов апеллирует в рамках гармонического и полифонического многоголосия к системе европейского музыкально-теоретического учения.

В 1907 г. Равель увлекся красотой греческих народных напевов и создал «Пять греческих народных мелодий для голоса в сопровождении фортепиано»⁵. Мы берем именно эти обработки, а не испанские, итальянские, французские и др., ибо они более остальных близки к интересующему нас вопросу. Равель в них избрал путь жанровой характеристичности, т. е. то, что было для него доступнее. Вместе с тем чувствуется рука мастера импрессионистической музыки с его любовью к прозрачной фактуре, красочным гармоническим пятнам. Наиболее близка по манере к Комитасу яркая в художественном отношении «Песня сборщиц мастичного дерева» (пр. 12).

Можно провести много параллелей с Комитасом. Здесь и квинтаккорды, «пустые звучания», тонические органые пункты, основанные на переменности лада (A, fis), фактурные приемы (арпеджированные квинты, сопоставление квинт в разных регистрах) и т. д.⁶ И вместе с тем есть места, которые говорят о том, что, стараясь верно передать дикую прелесть греческих народных мелодий, он не до конца последователен. Дают о себе знать европейские привычки. Об этом свидетельствуют автентические обороты в кадансах, правда, завуалированные лидийской квартой, но тем не менее звучащие диссонансом в данном контексте.

Несмотря на связи с европейскими школами, а скорее благодаря им, стиль Комитаса созрел и выпестовался на органичной

⁴ С. В. Евсеев, Русские народные песни в обработке А. Лядова, М., 1965, стр. 16.

⁵ Первой исполнительницей была М. Бабаян, гевница, преподававшая в Парижской консерватории и общавшаяся со многими именитыми музыкантами Парижа, друг и пропагандист творчества Комитаса.

⁶ Понятно, почему Н. Черепнин, пришедший в восторг от знакомства с песнями Комитаса (по свидетельству Т. Гартмана), воскликнул: «Как обрадовался бы Морис Равель, услышав эти песни»

12 Lento

p

О ты радость сердца, уа,

pp

ты свет души ты счастье жизни всей! Как люб-

trp *p*

- лю- те- бя нежной страстью горя! Ты мой прекрасный чистый

pp *p* *pp*

почве армянской народной песни. Говоря словами Т. Гартмана, одного из первых музыкантов, оценивших дело Комитаса по существу, произведения Комитаса «это не просто сочинения, а *создания стиля*»⁷.

Обращаясь к обработкам народной песни, Комитас меньше всего думал о том, что творит образцы камерно-вокальной лири-



Мargarит Бабаян—первая исполнительница греческих песен М. Равеля. ки. Его цель заключалась в создании образцов самобытного национального искусства, отфильтрованного, очищенного от чужеродных элементов, некоего интонационного концентрата, характеризующего дух и специфику родного народа. «Когда дело будет окончено,—писал он, имея в виду издание «Этнографического сборника», но слова эти можно отнести ко всему его творчеству,—весьма интересно будет видеть, как сердце и душа нашего народа, внутренняя и внешняя жизнь его глубоко запечатлены в звуках и метроритмах»⁸. «Мы, армяне,—писал Комитас,—должны создать для себя стиль и потом уже смело двинуться вперед. Я пока сам перенял у других и только начинаю... гармонизовать в духе армянских мелодий. Временами я целиком по-

⁷ ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, 1960, էջ 58:

⁸ Ի. Նոյան, Կոմիտաս, Երևան, 1969, էջ 88:

гружаюсь в армянскую музыку и тогда пишу, создаю нечто такое, что соответствует духу нашей музыки. Но бывают моменты, когда помимо своей воли я впадаю в такие дебри воображения, которые уводят меня от исконно армянского или проходят мимо. Тем не менее я должен дойти до своей цели ценой всей жизни»⁹.

В чем же заключается армянский стиль по Комитасу? Отправной точкой здесь следует, очевидно, принять следующее высказывание композитора: «Армянские мелодии, так же как и весь дух их, требуют предельно простой гармонизации, что много сложнее»¹⁰.

Вот тот ключ, с помощью которого можно было найти решение задачи. Отсюда мудрая простота его произведений, их прозрачность, отсутствие нагроможденности, лаконизм, скупость выражения, придающая значительность и весомость каждому звуку—свойства, присущие крестьянской песне и распространенные Комитасом на все средства музыкальной выразительности. Те же черты отличают лучшие вокальные произведения А. Спендиарова и Р. Меликяна—основоположника армянского романса. Именно в творчестве трех названных композиторов камерно-вокальный жанр откристаллизовался, приобретая черты классической завершенности.

⁹ *Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին*, էջ 122—123:

¹⁰ Там же.

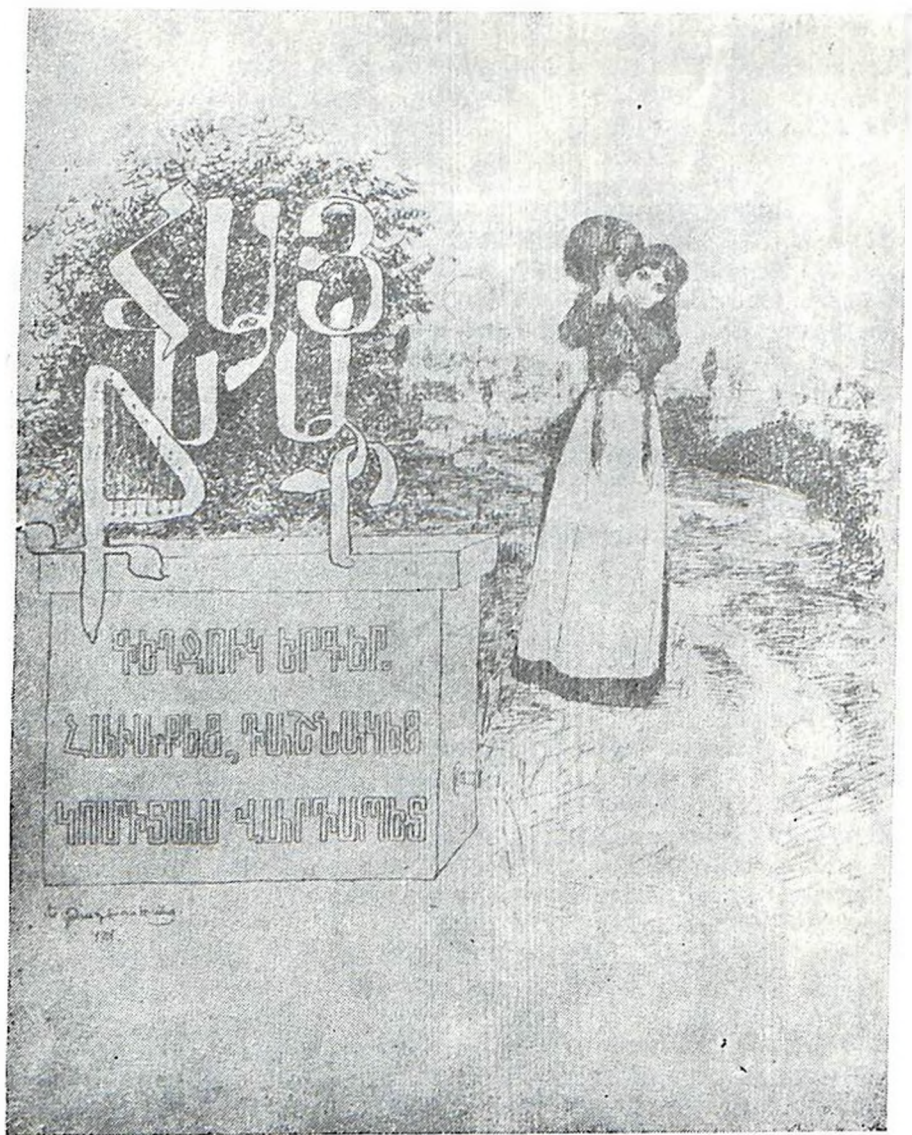
КОМИТАС

Начало творческой деятельности Комитаса отмечено интересом к камерно-вокальному жанру. Об этом свидетельствуют сочинения раннего берлинского периода. Написанные в традициях немецкой романтической Lied, романсы эти представляют познавательный, а некоторые и художественный интерес. Есть среди них опусы чувствительные: «Небо было темным», «Auermesmythe» («Баллада о буре»), «Nachtlied» («Горные вершины»); светлые, жизнерадостные, полные задора и умиротворения: «Апрель», «Glückliche Fahrt» («Веселое путешествие»). Заметен интерес Комитаса к лирике философской, темам вечным, отображающим глубокие человеческие переживания: «Frühlingsruhe» («Весеннее успокоение»), «Komm, o Nacht» («Приди, о ночь»), «Meeres stille» («Спокойное море»). «Du fragst» («Ты спрашиваешь») и др. Мелодии этих романсов отмечены благородством и естественностью интонаций, непринужденностью развития музыкальной линии. Они основаны на широких интервалах, придающих им свежесть и вместе с тем не противоречащих принципам кантилены. Формы этих произведений отходят от традиционной квадратности построений, трактованы более свободно.

В романсах берлинского периода уже заметны некоторые особенности творчества Комитаса. Это любовь к краскам, ощущение гармонии как средства создания колорита. Отсюда и внимание к фактуре, которую в дальнейшем композитор довел до предельной насыщенности и лаконизма.

Склонность к камерно-вокальной лирике проявилась и в обработках двух «национальных песен» — «Ласточка» (1898) и «Озеро, откликнись» (1901). И если в первой еще чувствуется почерк робкого ученика, только-только осваивающего основы профессионализма, то во второй, обработка которой сделана в русле берлинских романсов композитора, Комитас уже свободно владеет формой. Это выполненная со вкусом вокальная миннатиора в стиле романтиков — с обязательным ассортиментом уменьшенных септаккордов, арпеджированных ходов, с тягой к изо-

бразительности, пейзажу в романтическом духе. Здесь (так же как и в обработке «Ласточки») заметны интонационные штрихи, идущие от западноармянского пения, где моменты опевания но-



Обложка сборника «Ай кнар» Комитаса. Париж, 1907 г.

сят значительно больше украшательства. Этот штрих придал обоим песням большую национальную определенность в сравнении с существующими вариантами¹¹.

В фортепианном сопровождении обеих песен, так же как и в берлинских романсах, ощущается тяга к изобразительности (образ парящей птицы в «Ласточке», плеск волн, дуновение ветра в «Озеро, откликнись»), интерес к гармонии как колористическому средству.

Однако берлинские романсы и обработки «национальных песен» — лишь эпизоды в творческой биографии композитора. Основным источником вдохновения, средоточием интересов Комитаса — композитора и ученого явилась крестьянская песня.

Появление первых изданных Комитасом обработок крестьянских песен стало событием в формировании армянской национально-композиторской школы. Однако если музыкальная стилистика комитасовских обработок неоднократно изучалась с этой точки зрения, то не меньший интерес представляет проблема воплощения в них художественного образа, решенная композитором с филигранным мастерством¹².

Творчество Комитаса можно условно сгруппировать таким образом: обработки, чисто лирические по характеру, обработки, в которых превалирует импрессионистическое видение, наконец, произведения, решенные в драматическом плане.

В лирических песнях, в которых мелодия насыщена эмоциональными переливами, оттенками, где осуществлен принцип разнообразия в единстве, композитор явно отдает предпочтение мелодии, делая упор на ней и сводя сопровождение к минимуму. В таких случаях работа с народной мелодией ставила перед Комитасом особые задачи. Для примера обратимся к песне «Дайте прохлады», изданной Комитасом в 1907 г. в сборнике «Армянская лира». Комитас в песне последовательно придерживается правила — от простого к сложному. В варианте обработки Комитаса¹³ почти нет повторяющихся тактов. Все они разнятся ритмически или интонационно. В нем действует метод сцепления, обусловленности одного другим. Можно говорить о наличии прин-

¹¹ Ср. с имеющимися вариантами: «Ласточка» — *Գաղաթ-Բաթիւշ, նշի. աշիւ.*, «Озеро, откликнись» — архив Кара-Мурзы в Музее литературы и искусства им. Чаренца.

¹² Много ценных наблюдений в этом плане имеется в монографиях А. Шавердяна и И. Еолян.

¹³ Помимо комитасовского существует еще два варианта: из I тома «Этнографического сборника» («Ազգագրական ժողովածու», Երևան, 1935) и из песенника учеников духовной академии Геворкян в Эчмнадзине (рукопись находится в Музее литературы и искусства им. Чаренца).

ципа вариантной разработки. По существу в песне пять разделов (а b а с а), из которых контрастные разделы не что иное, как обыгрывание малой терции в восходящем направлении (b) в противовес повторяющимся разделам и обогащенное развитие основной музыкальной интонации в более высоком напряженном регистре (с).

Песня «Дайте прохлады» убедительное свидетельство того, как из небольшого мотивного звена можно построить вокальную пьесу, имеющую свои законы интонационной драматургии. Законы мелодической логики здесь настолько сильны, что привлекают внимание независимо от остальных компонентов формы. Такой подход диктовался в тех случаях, когда мелодия привлекала особое внимание композитора. К обработкам этого типа можно причислить и такой шедевр, как «Ты—чинар».

Песня эта—яркое проявление лирического духа армянской музыки. Поэтому и здесь основное внимание композитор уделяет мелодии. Внешне спокойная, она внутренне наполнена многочисленными оттенками любовного чувства, душевной теплотой, мягкостью и почти материнской нежностью. Примечательны такие штрихи, как противопоставление спокойного, ровного первого мотива трепетному второму¹⁴; закругленная мягкая каденционная фраза, словно обволакивающая теплым дыханием.

Трепетная пульсация усилена в припеве (ритмическое смещение звука «b», появляющегося трижды на разных долях). И вновь—мягкие, закругленные каденции. При сравнении с образцами из «Этнографического сборника», приведенными в комментариях Р. Атаяна к первому тому академического издания произведений Комитаса¹⁵, можно заметить, что безупречное чутье подсказало Комитасу небольшие, но существенные коррективы. Так, во втором варианте из первого тома «Этнографического сборника» песня начинается со звука «с» вместо «b». Между тем интервал терции, лежащий в основе первой фразы комитасовской обработки, придает музыкальному образу емкость, говоря условно, переводит образ из плоскостного решения в пространственное. То же самое можно сказать и о корректуре, введенной в начале припева.

Что касается сопровождения, то, сравнивая обработку с вариантом, имеющимся в приложении первого тома, можно заметить, что композитор здесь шел от сложного к простому. Эмоционально насыщенная мелодия продиктовала композитору оформ-

¹⁴ Заметим, что композитор старательно отмечает динамические штрихи почти над каждой нотой.

¹⁵ *Կոմիտաս, երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1960.*

ление, в котором нет лишних звуков, мешающих сосредоточиться на главном (в варианте приложения отдельные звуки в верхнем регистре «выбивали из образа»): спокойный средний регистр, однотонное, мерное, ничем не нарушаемое движение и закругленная мелодическая линия, перекликающаяся с аналогичными канонами мелодии.

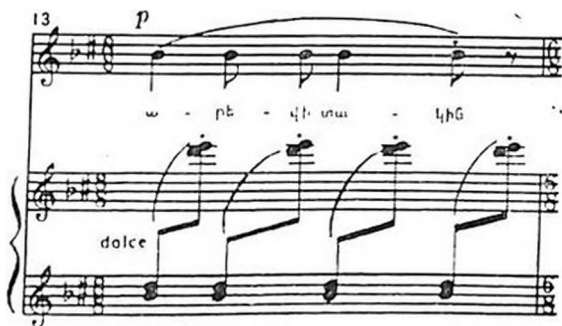
Мы объединили песни «Дайте прохлады», «Ты—чинар» по принципу их обработки. К ним можно добавить также «Песню журупатки», «Абрбан», «Небо покрылось тучами» и др.

В осуществлении художественного замысла песен значение сопровождения очень велико. Композитор относится к нему с огромным вниманием. Выразительные средства, используемые Комитасом, довольно скупы. Порою с помощью считанных нот он умеет создать глубину, емкость и придать образу многозначность. Достигает он этого не разнообразием гармонических и фактурных приемов, а делая упор на выразительных возможностях каждого звука, подчеркивая колорит и создавая своеобразную акцентуацию, своего рода «аритмию», привносящую в музыку внутренние импульсы движения. Искусство перевоплощения, гамма оттенков в едином настроении, образная осязаемость—таковы слагаемые поэтики Комитаса, основу которой составляет артистизм, присущий художнической индивидуальности композитора. Напомним о таких песнях, как «Ходил, блистал» или «Шествуй, шествуй». Они лишь авторские ремарки красноречиво свидетельствуют о внимании к деталям (которые, однако, для него были далеко не таковыми) музыкальной выразительности. В небольшой песне в 25—30 тактов композиторские комментарии «нзяшно», «взволнованно», «улыбчиво», «свежо», «ярко», «тепло», «с воодушевлением», «эхо» и т. д. свидетельствуют об огромной амплитуде оттенков в лирическом высказывании. Они говорят также о богатстве воображения, яркой образности мышления Комитаса. Так, в песне «Ходил, блистал» девушка сравнивает своего возлюбленного с лучом солнца («Ходил, сиял под солнцем мой яр»). Композитора более всего привлекает образ сияния, солнечного луча. Можно говорить даже о лейтмотивности «сияния».

Из волнообразных переливов вступления выкристаллизовывается законченная мелодическая линия, изложенная унисоном (см. ф-нное вступление к песне в первом томе академического издания). Она повторяется несколько раз, фиксируя на себе внимание как основное звено музыкального образа песни. О том, что главным в авторском замысле была «тема сияния», свидетельствует еще один выразительный штрих: в четвертом такте куплета, на словах «под солнцем», произносимых речитативом, в со-

провожении кратковременно появляется новая фактура, замечательно передающая блики и игру солнечных лучей (пр. 13).

Есть еще одна примечательная черта в «Ходил, блистал». В припеве фактура остается, меняется лишь мелодический рисунок песни, создается уже иное настроение. Песня девушки становится



эмоционально открытой, она обращается непосредственно к юноше: «Привыкший к горам, один-одинешенек ты, светлый парень». В сопровождении появляется эхо (истаивающая октава вверх)—символ горного простора. Упоминание о солнце, лучах (Оставь луч солнца, приди, светлый парень) связано с появлением плавной закругленной мелодической линии. Л. А. Мазель в работе о фантазии f-moll Шопена замечает: «...тот или иной *конкретный характер изложения*» (регистр, «унисонное» или «аккордное» изложение, наличие или отсутствие хроматики в мелодии и гармонии, слитность или большая расчлененность изложения, общая скорость звукового последования, «общая форма движения», характер сопровождения и т. д. и т. п.), то есть *конкретный характер самого звучания в собственном смысле приобретает более или менее самостоятельное формообразующее значение*¹⁶. И если это определение подходит к Шопену—яркому представителю романтизма, особенностью которого является интерес к завершенности мелодии, то в отношении Комитаса, стиль которого отличается скупостью использования музыкально-выразительных средств и интересом к колориту, такой подход в раскрытии содержания тех или иных произведений более чем закономерен.

Комитас—мастер пейзажа. В этом убеждаешься, анализируя серию песен, выполненных в манере импрессионистической звукописи. В них перед нами предстает композитор-художник, владеющий законами рисунка и колорита, наряду с крупнейшими

¹⁶ Л. А. Мазель, Исследования о Шопене, М., 1971, стр. 120.

мастерами кисти воспевший родную природу, передавший в музыкальных звуках краски и рельеф Арменнии, ее светотени, ритм линий гор, рек и долин.

Но он и поэт, одухотворяющий среду, возводящий природу в символ прекрасного. Чутким слухом человека, причастного к поэзии (напомним о сборнике стихов композитора), он улавливал поэтическую интонацию обрабатываемых песен и уже исходя из этой интонации создавал художественный образ.

Вот два образца изобразительной лирики Комитаса: «В ручейке» и «С гор бежит вода». Содержание первой—любовно-ли-



Рукопись Комитаса.

рическое. Через изображение ручейка автор создает настроение безмятежности и спокойствия. Варианты, данные в приложении первого тома академического издания, говорят о том, что композитор не сразу пришел к окончательному оформлению. Многочисленны поиски подходящего аккомпанеента. Постепенно в нейтральном сопровождении (сводящемся к верному в звуковом отношении оформлению песни) появляются элементы, ассоциирующиеся с образом ручейка; спокойного, теплого, долинного: ровный, быстрый ритм, моторность, тембровое единообразие (тесное расположение интервалов, не очень характерное для его фортепианной фактуры). Достигнута синхронность поэтической интонации и музыкального образа песни, заложенного в сопровожде-

нии. Именно безмятежная интонация подсказала подобное изобразительное решение лирического стихотворения.

Совсем другой образ создан в песне «С гор бежит вода» (пр. 14). В соответствии с содержанием стихотворения, где описан ручей, бегущий с гор, сопровождение дано уже в другом образном плане. Это стремительный ручей, пробивающий дорогу сквозь камни и преграды. Композитор создает как бы два «образа» — журчания и движения. Мелодия в высоком регистре ассоциируется с нежным журчанием воды. В нижнем же голосе сопровождения сочетание синкопированного ритма с ровным дви-

14 Allegro moderato

Сопр. Лич - ку - рте - ннб уш - ртб.

ушрб н - тн - рт - ртб

жением, в «разбросанных» по различным регистрам октавах, словно рисует бег ручья, преодолевающего камни, пробивающего дорогу и устремляющегося вперед. Это картина в манере Сарьяна — линии резкие, угловатые, пейзаж строгий.

Комитас — композитор-колорист. Он поистине мыслит красками. И краски эти под его пальцами оживают в картины приро-

ды—то величаво холодной, то по-весеннему яркой и звонкой. Можно даже утверждать, что у него есть излюбленные приемы использования цветовой гаммы. Комитас не любит смешивать краски. Он приверженец чистых цветов и цветовых контрастов. Так, в песнях «Луна под горой» и «В эту ночь, лунную ночь», где создан ночной пейзаж, использованы сходные приемы: колокольчики высокого регистра, как бы рисующие мерцающий «белый» свет луны, и низкие октавы в басу, символизирующие черноту ночи. Любит Комитас и яркие пятна, контрастом лежащие на основной фон. Выразительным подтверждением этому может служить песня «Алагяз скрылся в облаках», написанная в тональности A-dur. И на этом однотонном фоне очень свежо звучат, подобно мигающему лучу, квинтовые наложения fis-cis, e-h, h-fis—три колористических пятна, красочные оттеняющие гармонический овал а-с-е. Эти примеры можно было бы продолжить.

Хотелось бы остановиться на одной особенности творческой манеры композитора—на умении скудными средствами создавать объем, пространство (пленэр). С помощью всего лишь двух-трех звуков он может нарисовать величественную картину безбрежных просторов. Ярчайшими образцами являются «Алагяз» (скрылся в облаках) и «Взяла я кувшин».

Несколько отклоняясь, укажем на наличие двух песен Комитаса с одинаковым названием «Алагяз». Сравнение позволяет заметить различие их трактовки композитором. В каждом случае, отталкиваясь от конкретного поэтического содержания, он улавливает самую суть стихов и на этом строит музыкальный образ. В первой песне «Алагяз», в основе которой лежат забавные прибаутки, самый яркий поэтический образ заложен в начальной строке—«Алагяз скрылся в облаках». Песня решена в живописно-образительном плане: в центре внимания—гора Алагяз. Во второй песне—«На высокой горе Алагяз»—говорится о юноше-скитальце, который не может вернуться к любимой. Поэтический образ покрытой снегом вершины горы словно символизирует замерзшую, не успевшую расцвести любовь. Поэтому главную часть песни занимает припев, основанный на причитаниях.

В песне «Алагяз» (скрылся в облаках) многоплановость (несмотря на фактическое двухголосие) достигается охватом многих регистров, pedalностью звучания, выделением слабых долей на крайних верхних звуках, оставляющих впечатление самостоятельного голоса, оттеняющего бас. Это создает контраст колорита (как в живописи, где контраст цветов создает ощущение объема, пространственности). Общая статика в конце песни перебивается, когда тоническая педаль (A-dur) нарушается введением квинты (d-a), воспринимающейся свежо, красочно. Она

преодолевают колышущуюся статичность, как дуновение свежего востерка. Такому ощущению способствует также переключение фигурирующих квинт на кварты (об этих квинтах говорилось выше).

В таком же пейзажно-колористическом плане, но монументальнее, масштабнее решена и песня «Взяла я кувшин». Сохранен тот же принцип педальности (органный пункт на тонике здесь охватывает не две, а четыре октавы), причем звучание начинается сверху, басы вступают позже, подобно раскату эха. Метод эхообразного звучания сохранен и в средних голосах. Все это создает видимость колыхания воздуха, движения в неподвижности, звучания в беззвучности. По существу это воплощение тишины в звуках. Она звенит, поет, вибрирует.

Шавердян назвал «Взяла я кувшин» песней девушки, мечтающей о встрече с любимым—«фидан яром»¹⁷. Однако в центре музыкального повествования, скорее, горный пейзаж: просторы гор, чистота прозрачного воздуха, подобного журчанию холодного родника, и музыка гор—вот о чем эта песня в интерпретации Комитаса¹⁸.

Стихи—лирическое излияние девушки о возлюбленном, которого она не видела целый год—отличаются спокойной, ничем не омраченной интонацией. Такова и мелодия, светлая, чем-то напоминающая переключку («ауканье» в горах). Возможно, такое «слышание» и подсказало выбор сопровождения, в котором доминирует картина природы.

Есть у Комитаса песни драматические. Это песни пандухта-скитальца: «Песня бездомного», «Кричи, журавль», «Журавль». К ним же примыкают вышеупомянутая «На высокой горе Алагяз» и «Весна»—песни о трагической любви. Они свидетельствуют об остром драматическом чутье автора, об умении создавать музыку больших чувств и высокого трагического накала. И опять, как всегда, он добивается этого весьма скудными средствами при высоком уровне мастерства.

«Кричи, журавль» является одним из шедевров «музыкального аристократизма», образцом проявления глубоких душевных

¹⁷ А. Шавердян. Комитас и армянская музыкальная культура, Ереван, 1956, стр. 248.

¹⁸ В приложении I тома академического издания произведений Комитаса даны два других варианта песни, взятые из архива композитора. Р. Атаян справедливо отмечает художественную ценность обоих вариантов. В сравнении с ними основной вариант более строг. Здесь, как всегда у Комитаса, победили принцип «поменьше нот» (по выражению Шавердяна).

переживаний в изысканной форме (пр. 15). Это песня скитальца, тоскующего по возлюбленной, но здесь и любованье проснувшейся природой. Есть в стихотворении противоречие между спокойствием и красотой просыпающейся природы и душевной тоской

15 *con allegro*

Կաճ չե՛ կը ու՛նկ Կաճ չե՛ քաճի քա լու՛ն -

pp *pp*

Դա - րի՛ք նե - րու սի՛ր - ար գաճի՛ք գաճի՛ք ա լու՛ն

pp *p*

poco mosso

Կը ու՛նկ քաճ Կը ու՛նկ քաճ, Կա - րու՛ն է

pp

con tinto duolo *p*

2a 2a 2a

«скитальца». Это противоречие легко проследить и в музыке. Сравним характер мелодии и сопровождения.

Мелодическая линия, в основе развития которой лежит принцип варьирования, не отличается особым размахом, разворотом. Но, вслушиваясь в акцентуацию, можно заметить, что перемеща-

Մեր հայրենիք

Կը - ու՛նԳ, ջաճ Կը - ու՛նԳ, ջաճ

ա՛խ, սիր - տըս ա - լուճ է...

ющийся ритм в каждом такте читается по-разному. Это придает мелодии особую экспрессию. В песне главенствует образ птицы—символа, олицетворяющего тему скитания. С ним непосредственно ассоциируется характер фортепианного сопровождения. Прозрачная фактура, считанные звуки (g—d—a), прихотливый ритм создают как бы образ одинокой птицы. Пустые звучания (октава, квинта, кварта), общий суровый колорит еще больше подчеркивают настроение одиночества. В противовес экспрессивной мелодии в сопровождении запечатлено импрессионное видение природы. Через сочетание динамизма и статичности композитор раскрывает противопоставление в поэтическом тексте, о котором говорилось выше.

О полифоническом мастерстве Комитаса говорилось много раз. В связи с данной песней хотим указать на замечательное владение композитора приемами полиритмии. Сопоставляя разные метры и ритмы, он добивался многозначительности художественного образа, его емкости. К тому же прием этот давал большие возможности для создания интересных фактурных решений. На нем основано единство различных по фактуре разделов: куплета и припева. В отличие от многих песен, Комитас в куплете песни «Кричи, журавль» пользуется не линейной звукописью, а вертикальными сочетаниями. В припеве же филигранная отделка сопровождения (фактически одноголосного, являющегося подголоском к основной мелодии) благодаря богатству ритмического оформления и вычленению отдельных звуков воспринимается, по существу, как многоголосная музыкальная ткань. В своем ритмо-интонационно-фактурном оформлении песня эта напоминает изысканное искусство средневекового армянского орнамента.

Другое произведение на тот же поэтический мотив—«Журавль»—решено в более концертном плане. И здесь дан образ парящей в небе птицы. Но если решение в песне «Кричи, журавль» преимущественно графическое, то здесь преобладает живопись: сочные, густые мазки, цветовые контрасты. Сопровождение «Журавля» полизвучное, с охватом нескольких регистров, в гармониях больше экспрессии.

Песня «Журавль» одна из самых любимых в народе. Заслуга Комитаса в том, что он возвысил ее до высокого обобщающего образа, теряющего свое «повседневное» звучание и становящегося символом трагической судьбы народной. Выйдя за рамки камерной лиричности, она приобрела мощное эпическое звучание.

В записи Комитаса песня отличается сдержанностью, силой, аскетизмом, в ней нет вычурных украшательств. Отметим в припеве штрихи, придающие мелодии особую силу и выразительность: в третьем такте восходящее движение в характерном ломбардском ритме с акцентами на слабых долях создает ощущение протеста, стойкости, преодолевающей препятствия. В тактах 11—12 ход *g-iis*—замечательная находка Комитаса—придает музыке оттенок гнева, это как бы взрыв народного возмущения. Такому восприятию способствует и особое звучание интервала децимы в сопровождении¹⁹.

Драматизм, монументальность решения сближает «Журавль»

¹⁹ Об эмоциональном значении этого интервала см. в разборе «Песни бездомного».

с другой, сходной по содержанию песней Комитаса—«Песней бездомного», которая выходит за рамки обычных представлений о камерно-вокальном музицировании. Амплитуда выражаемого чувства настолько велика, что могла бы составить материал для симфонии. Это застывшая в звуках трагедия, в которой накал страстей доведен до предела, сгусток человеческой боли и отчаяния. Образ человека, лишенного крова, отчизны, передан Комитасом в предельно скупом, насыщенном и обобщенном виде. Именно поэтому художественное воздействие этого произведения так сильно. Работа над ним (эмоциональный эффект песни обратно пропорционален художническому самоограничению автора)—ярчайшее свидетельство композиторского мастерства Комитаса.

Композитор внес в текст небольшие, но существенные изменения²⁰. Так, в песеннике «Тысяча и одна забава» (которым пользовался Комитас) четвертая строчка первого куплета выглядит так: «Пойду брошусь в весенние воды». Комитас слово «весенние» заменил словом «поднявшиеся». Ведь «весенние воды» могут ассоциироваться с пробуждающейся природой, жизнью и т. д. А слово «елман» («поднявшийся»), которое в армянской народной речи употребляется в значении беспокойства, тревожной взволнованности, тоски, способствует более эмоциональному восприятию песни. Во втором куплете в строчке «сердце странника мутно и растерянно» вместо «странника» читаем «бездомного». «Харибом» (странник, скиталец) называют человека, находящегося вдали от дома по разным причинам, а «антунн» говорят о бездомном человеке, лишенном дома, очага, семьи—здесь уже образ конкретизируется и, безусловно, становится трагичнее. И так далее²¹.

Попытаемся проследить за интонационно-драматургическим становлением музыкального образа.

Сердце мое—что разваленный дом,
Груды камней над упавшим столбом.
Дикие птицы устроятся в нем.
Эх, брошусь в реку весенним я днем,

²⁰ См. комментарий к песне в кн.: *Կոմիտաս, երգերի ժողովածու. 5. 1, էջ 167*.

²¹ Замечательная способность Комитаса редактировать стихотворный текст в соответствии с художественными задачами каждой песни отмечалась и его современниками (воспоминания М. Абеяна). Комитас, сравнивая народные варианты, отбирал все наиболее ценное для того, чтоб в песне каждое слово сработало на образ, чтоб ни одно слово не прошло «вхолостую». Убедительным доказательством этому может служить также песня «Весна». Ср. этнографический вариант (*Կոմիտաս, ժողովրդական երգեր, Երևան, 1931, էջ 5*) с обра-

Пищей для рыб пусть я стану потом,
Эх, бездомный ты!

(перевод Н. Тихонова)

Текст делится на три раздела: первые три строки—описание состояния, следующие две—момент действия и припев—обобщенные ситуации.

Мелодия формируется иначе. В ней 6 разделов: I) речитативно-декламационное причитание (такты 5—12); II) эмоциональный взрыв—оплакивание случившегося (такты 13—16); III) новый взрыв возмущения (такты 17—22); IV) безутешное причитание, дважды повторяющееся, как более длительное состояние (такты 23—30); V) причитание, переходящее в состояние аффекта (такты 31/38); VI) заключение—сосредоточенное резюме уже без излишних эмоций (такты 39—42).

Музыкальное мышление здесь очень сложно, каждая фраза—новая интонация, новый штрих в переживании, новый оттенок настроения. Песня основана на постоянном духовном напряжении, пульсация мысли не прекращается, придавая мелодии «динамичную процессуальность» (Шавердян). Мелодия «Песни бездомного»—пример предельно насыщенной, симфонизированной музыкальной ткани²².

Два выразительных штриха являются основой становления мелодии: интервал терции, приобретающий значение лейтмотива, и скандированный ритм.

Терция впервые появляется в начале как зов, обращение к людям. Восходящая терция проникает далее в скандированную интонацию, подчеркивая действенное состояние («эх, брошусь в реку»). В пятом разделе (такты 31—38) она опять звучит как зов (и здесь подчеркнута восходящая интонация). В шестом нисходящая терция воспринимается как проклятье, возмущение, неприятие случившегося.

Скандированный ритм с квартовым оборотом, появляясь во втором разделе, в третьем видоизменяется ритмически и интонационно расширяется, словно первоначальная мысль далее получает свое развитие. В четвертом разделе дальнейшее изменение скандированного мотива воспринимается как заключение, логическое завершение мысли.

Фортепианное сопровождение «Песни бездомного», скупое и лаконичное, основано на колокольном звучании. Это то мерный,

²² «Развивающаяся из основной интонации, ядра, широкая и свободная мелодия в условиях вокальной музыки становится выразителем художественного метода композитора-симфониста» (В. А. Васина-Гроссман, Мелодика стиха и напева, «Советская музыка», 1977, № 4).

отдаленный звон, служащий фоном к безутешной песне странника, то взрыв возмущения, когда колокола становятся как бы выразителями человеческих страстей, то мощный, набатный перезвон, напоминающий разбушевавшуюся стихию.

Прозрачная фактура многоголосна благодаря охвату многих регистров. Она создает ощущение пустоты (всего два тона) и объема (более семи октав).

Особое значение приобретают здесь гармонии. Пользуясь в основном двузвучными сочетаниями, Комитас иногда прибегает к полным аккордовым звучаниям, которые создают контраст к основному колориту. Так, в четвертом разделе противопоставление мажора и минора в среднем регистре воспринимается как взрыв горя, выводящего из состояния оцепенения. И от этого чувство становится теплее, человечнее (такты 23—30). В кульминации песни звонкое противопоставление увеличенных созвучий в разных регистрах вносит в песню экспрессию, создает образ мощный, противоборствующий.

Есть в «Песне бездомного» интервал, приобретающий значение лейтгармонии²³. Это терция, составляющая гармоническую основу песни²⁴. Ее использование в крайних регистрах вносит что-то гнетущее в атмосферу произведения, а в кульминации полутоновое смещение (b—d, a—cis) делает силу ее воздействия необычайной.

В драматургической конструкции «Песни бездомного» важное значение имеет также *характер звучания*, использование определенного звукового колорита. Следует, пожалуй, говорить об использовании Комитасом не только лейтинтонаций, лейтгармонии, но и лейтколорита. Специфическое звучание высокого регистра создает ощущение крайнего драматизма и предельной душевной напряженности. И не случайно этот акустический фон появляется всегда там, где эмоциональный накал достигает предела: в первом, втором разделах, конце третьего и пятого разделов.

«Песня бездомного» — насыщенное симфонизмом музыкальное полотно, в котором все компоненты музыкально-выразительных средств взаимосвязаны и взаимообусловлены. И если оно представляет нам Комитаса как композитора, мыслящего монументально-эпически, то другой образец его искусства — «Весна» — вводит нас в атмосферу творчества, где *лирические* образы доведены до трагедийного звучания.

¹³ О ней пишет Г. Геодакян в статье «Комитас и музыка XX в.» («*Պիտիւն-րանի փրկիւն հանդես*», 1969, № 4).

²⁴ Возможно, это та же терция, играющая в мелодии столь важную роль, взятая в вертикали.

Завязкой песни является фортепианное вступление, которое, несмотря на скромность выразительных средств, несет большую драматургическую нагрузку. В ней три компонента: органнй пункт на Т-ке (с), восходящее терцовое движение, основанное на альтерированных звуках, и нисходящая певучая терцовая интонация, взятая из куплета песни. Каждый из них является выразителем определенного эмоционального состояния.

Секвентное нисхождение верхнего голоса воспринимается как печальная жалоба, а напряженное восхождение среднего голоса (ассоциирующееся с вступлением VI симфонии Чайковского)— как сила, пытающаяся преодолеть препятствия на пути к счастью. Несмотря на малотерцовую интонацию, она воспринимается в мажоре потому, что нарушается естественное движение дорийского лада за счет повышенных III и IV ступеней. Вместе с тем ощущение тревоги нарастает с появлением тритоновой интонации и утверждается звуком «as», воспринимающимся как деформация естественного движения.

«As» и «с» приобретают в песне значение лейтзвуков. Они устойчивы и «назойливы», на протяжении всей песни постоянно как бы напоминая о тщетности светлых стремлений, о предрешенности трагической участи девушки.

В музыке «Весны» мы еще раз сталкиваемся с явлением, уже неоднократно подчеркнутым нами. Это умение придавать значительность и содержательность каждому звуку, принцип самоограничения, основанный на «эффекте обратного действия»— экономия средств, приводящая к предельной насыщенности высказывания.

* * *

...Два момента определили принадлежность обработок Комитаса к камерно-вокальному жанру армянской музыки.

Комитас, как мы попытались показать, мастерски решил задачу музыкального воплощения поэтического образа. Он добился этого, исходя из синтетической природы жанра—работая над стихотворным текстом, мелодией и создавая фортепианное сопровождение, исходя из художественных, образных задач, поэтики песен. Добавим к тому же, что в области фортепианного сопровождения до Комитаса было сделано крайне мало (робкие, но безусловно, весьма плодотворные опыты Екмаляна, Н. Тиграняна, Г. Сюни и др.). Проблему эту Комитас решил самобытно, и традиции, созданные им, дали всходы не только на ниве камерно-вокальной музыки, но и в фортепианной литературе.

ре советских армянских композиторов и в других видах камерно-ансамблевой музыки.

Вторым важным компонентом камерно-вокального стиля Комитаса мы считаем драматургическое чутье композитора, умение мыслить диалектически и создавать художественный образ в становлении, развитии. Этим обусловлена сложная внутренняя жизнь его музыкальных образов.

Благодаря этим особенностям сольные обработки Комитаса стали классическими образцами камерно-вокальной лирики.

АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРОВ

А. Спендиаров воспитывался и формировался в среде, далекой от армянской действительности. Большую часть жизни он провел в Крыму. Общение с армянской музыкой происходило через образцы церковных песнопений, национальные песни 50—70-х гг. XIX в., распространенные в армянских колониях. К этому следует добавить старинные песенные и танцевальные мелодии, передававшиеся из поколения в поколение как память о далекой родине.

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

Другим важным обстоятельством, сыгравшим решающую роль в формировании Спендиарова как композитора, является его приобщение к русской культуре. Начавшись еще с детских лет, оно происходило затем в стенах Московского университета, в кругу передовых музыкантов Петербурга (занятия с Н. А. Римским-Корсаковым, дружба с А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым и др.). Общеизвестны и связи Спендиарова с передовыми представителями русской литературы и искусства.

Спендиаров с детства увлекался поэзией, даже писал стихи. Вероятно этим в значительной мере объясняется его постоянный интерес к камерно-вокальному жанру¹.

Спендиаров считается представителем романсовой школы Римского-Корсакова (Б. В. Асафьев). Но ранние романсы компо-

¹ Следует отметить, что поэтические тексты его вокальных сочинений отличаются высокими художественными достоинствами, вкусом и благородством. В его романсах многие народные тексты переведены на русский язык или обработаны им самим.

зителя писались не столько под влиянием Римского-Корсакова (напомним, что у Римского-Корсакова Спендиаров стал заниматься с 1896 г., между тем его первые изданные романы относятся к началу 1890-х гг.), сколько под воздействием русско-



Александр Афанасьевич Спендиаров.

го романсового стиля вообще и романсов Чайковского в частности².

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

Влияние Чайковского ощутимо в романсах Спендиарова «Не

² Это отмечает и А. Шавердян (см. его кн.: А. А. Спендиаров, М., 1939).

знаю, отчего» (1895), «Такая ж ночь» (1895), «О, роза юности моей»³, «Они любили друг друга».

Пейзажная лирика романа «Такая ж ночь» (сл. А. Боровиковского) ассоциируется с романсом Чайковского «Нам звезды кроткие сияли». Выдержанный в мягко-мечтательных элегических тонах, он лишен той широты охвата настроений, которая придает такую значительность романсу Чайковского. Однако в стихах Боровиковского есть что-то от «жесточкого» романа, музыка же Спендиарова исполнена благородства.

Среди ранних произведений Спендиарова выделяется замечательный романс «Не знаю, отчего» (сл. Л. Мея), отличающийся глубиной и значительностью содержания, благородством и выразительностью музыкальной речи. Интересна интерпретация текста романа. В нем имеется два драматургических плана: субъективно-психологический—самоуглубление, анализ душевного состояния и «объективный», непосредственно связанный с сюжетом. Оба плана находят соответствующее музыкальное воплощение.

Психологический аспект выражен средствами музыкальной декламации, поддержанной скудным сопровождением, подчеркивающим драматическую интонацию текста. Мерное, поступенное нисходящее движение и хроматизм придают вступлению несколько мрачный оттенок. Сдержанно и лаконично монологическое высказывание, обрамляющее романс. Здесь нет прежнего любования вокальной линией, закругленности форм.

Объективный план сочинения характеризуется более откровенными излияниями. Заслуживает внимания следующее обстоятельство: в тексте стихотворения нет признания, отдельные недоговоренные реплики скорее свидетельствуют о спокойном созерцании красоты. Однако в музыке волнение, тревожное ожидание сменяются разливом прорвавшегося чувства. Здесь музыка досказывает, дополняет то, чего нет в тексте. Контрастно звучит заключительная реплика: «Не знаю, отчего так грустно мне при ней?».

Романс замечателен свежестью музыки и чуткостью к стихотворной интонации. Правильно найден драматургический ключ к контрастному противопоставлению различных душевных состояний. Автор все время подчеркивает настроение неопределенной грусти, и это находит отражение в неустойчивых гармониях, неразрешающихся диссонансах. Отметим также, что здесь возросло значение фортепианного сопровождения—ему предназначена ведущая роль.

³ Романс не датирован, но биографы Спендиарова справедливо относят его к данному периоду.

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

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

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

Рассматривая ранние романсы Спендиарова, нетрудно заметить, что восточная лирика, впоследствии ставшая ведущей у композитора, привлекала его уже с самых ранних творческих шагов. Первые впечатления от серьезной музыки также отмечены интересом к Востоку. Так, в автобиографии, рассказывая о неизгладимом впечатлении, произведенном на него в 1890 г. в Вене оперой «Кармен», композитор пишет: «Несомненно, что с этого момента во мне зародилась особенная любовь к оркестру и стала укрепляться любовь к экзотическому колориту в музыке»⁴. А в письме к В. А. Эберле в 1894 г., говоря с восторгом об опере Сен-Санса «Самсон и Далила», Спендиаров отмечал: «Все в ней есть: широкие благородные мелодии и строго выдержанные в стиле хоры, и оригинальные восточные мотивы, обработанные с замечательным пониманием духа восточной музыки»⁵.

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

⁴ Г. Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, М., 1959, стр. 33.

⁵ Александр Спендиаров, Письма, Ереван, 1962, стр. 38.

звукам)⁶. В сопровождении органной пунктирной тонической квинты ассоциируется с имитацией игры на народном струнном инструменте. В репризе подчеркивание мажорной терции придает музыке праздничность в стиле «Испанского капричио» Римского-Корсакова. Колорит этого романса не выходит за рамки «русского Востока», хотя Б. В. Асафьев в свое время отмечал в ранних спендиаровских романсах «национальный колорит», обещавший дальнейший расцвет⁷. Начиная композитор следовал излюбленным образцам, оставался в рамках канонов классической музыки.

Но уже в романсе «К розе» (1894)⁸ мы видим несколько иной подход к восточной тематике. Собственно, это первое произведение, написанное на армянский текст. Обращает на себя внимание фактура аккомпанемента. Автор отходит от стереотипных формул танцевальных романсов, не использует, также известные ритмы и фактуру элегий, баркарол и т. д. Арпеджированные переборы аккордов поддерживают мелодию, напоминая аккомпанемент на народном струнном инструменте типа кяманчи. Такое сопровождение весьма соответствовало звучанию сольной армянской песни в ту пору, когда армянский слушатель еще не отвык от монодического исполнения. Мелодия заметно выделяется среди ранних романсов композитора. Здесь заметны характерные черты армянской городской песни того периода, которая, как уже упоминалось, была известна Спендиарову: подчеркивание увеличенной секунды лада с захватом верхней тоникой, развитие мелодической линии сначала в нижнем тетрахорде, затем в верхнем. В романсе имеются также элементы, идущие от лирической крестьянской песни, преломленные через призму городской: форшлаги, опевания основных звуков в текучем, волнообразном ритме, подчеркивание медианты как опорного звука.

С первых же исполнений романс «К розе» приобрел широкую популярность. По его примеру в дальнейшем были созданы лирические песни «Не плачь, соловей» и «Прекрасная весна» Е. Багдасаряна, «Роза» Р. Меликяна и др.

Следуя дальше по пути сближения с армянским национальным искусством, Спендиаров в 1900 г. пишет «Восточную колыбельную песню» на слова Р. Патканяна. Стихотворение это пе-

⁶ Г. Г. Тигранов указывает, что мелодия романса напоминает один из вариантов популярного в Крыму народного танца хайтарма, а также армянской городской песни «Светает» (Г. Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, стр. 50).

⁷ Б. Асафьев, Встреча со Спендиаровым, «Очерки об Армении», М., 1958, стр. 14.

⁸ В первом издании он назывался «Восточный романс».

лось в конце прошлого века в армянской среде на мелодию неармянского происхождения.

Популярность этого замечательного произведения объясняется тем, что поэту удалось сочетать в нем лиризм выражения с патриотизмом и гражданственностью темы, созвучной настроениям передовой армянской интеллигенции, которая жила идеей освобождения родины. Спендиаров снова обращается к мелодии, имеющей национальные истоки (пр. 16). Использование на-



туральных ладов (эолийский, миксолийский), ритмов, характерных для армянской народной мелодии (смещение сильных долей такта), плавное опевание основных звуков, подчеркивание натурального вводного тона и его спуск к доминанте, начало мелодии скачком от тоникки к доминанте (часто встречающийся оборот в крестьянских песнях) и т. д.—ее отличительные черты. Можно утверждать, что в отношении специфики национального армянского мелоса Спендиаров к тому времени был уже несколько более осведомлен. Но композиторское мышление продолжало оставаться в кругу известных норм, поэтому оформление мелодии все еще традиционное. Это относится также к гармонии и фактуре. Сопровождение «Восточной колыбельной песни» решено в жанрово-изобразительном плане.

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

Творчество Спендиарова с 1900 г. (после окончания учебы

у Римского-Корсакова) до 1917 г.⁹ принято выделять в самостоятельный период. Начиная с 1916—1917 гг. и до конца жизни—это уже поздний этап творчества, годы создания наиболее значительных произведений, когда композитор нашел свое подлинное лицо, свое особое место в армянской музыке.

Средний период творчества отмечен большой творческой активностью—композитор много писал, занимался концертно-исполнительской деятельностью, музыкально-общественной работой, выступал в прессе, вел обширную деятельную переписку. Жил он в Крыму, однако почти каждый год совершал поездки в Петербург, в Москву, с тем, чтобы быть в курсе всего нового, знакомиться со значительными явлениями искусства, самому представить на суд взыскательных музыкантов свои новые сочинения.

Годы перед первой русской революцией проходили под влиянием художественных идей М. Горького, его пламенных произведений ранней романтической поры. «Для передового искусства того времени было весьма характерно отражение действительности в аллегорических образах, близких символике народного искусства. Таковы, например, образы произведений Горького, относящиеся к 90-м и началу 900-х годов»,—справедливо отмечает В. А. Васина-Гроссман¹⁰. Одно из таких произведений молодого Горького—«Рыбак и фея»¹¹—легло в основу баллады для голоса с оркестром, написанной Спендиаровым в 1902 г.¹² Эмоциональный тон спендиаровской музыки как нельзя более соответствует легенде о молодом рыбаке Марко. Здесь воспеты героизм, мужество, романтический порыв, которые противопоставлены эгоизму, мещанству, бесцветному существованию. Все это передано романтическим, приподнятым языком, как и в стихах Горького. Эпическому тону рассказчика в начале баллады противопоставлен романтический образ Дуная и купающейся феи¹². Красочно и выразительно изображает композитор, в соответствии со стихами, отдельные эпизоды текста: трепет феи, попавшей в сети, обольщение Марко, исчезновение феи, томление рыбака, потерявшего возлюбленную. Значительное место в произведении занимает музыкальный образ вод Дуная—он как бы воплощает

⁹ Думается, поездка в Тифлис (1916 г.) послужила тем рубежом, после которого творчество Спендиарова стало развиваться по новому пути.

¹⁰ В. А. Васина-Гроссман, Русский классический роман XIX в., стр. 313.

¹¹ Подробно об истории создания этого произведения см. в кн.: Г. Тигранов, А. А. Спендиаров, стр. 116—117.

¹² Г. Г. Тигранов указывает на наличие трех лейтмотивов, характеризующих рассказчика, Марко и фею.

мечту о высоком, необычайном в жизни. Но сила, гражданский пафос этого произведения—в заключительном разделе, где с большим эмоциональным накалом композитор передает обличительные строки стихотворения:

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

Тремоло струнных, звон тарелок, «зловещая» медь в оркестре выражают негодование, гнев.

Гражданская тема еще явственнее звучит в ариозо «В ожидании» (сл. А. Голенищева-Кутузова), написанном в 1904 г.¹³ Дают о себе знать настроения патриотизма, сопутствовавшие военному времени. Оно построено на контрастном противопоставлении различных образов. Возможно, это идет от текста, в котором соединены два стихотворения Голенищева-Кутузова: первая часть стихотворения «Плевна» и вторая часть стихотворения «Победа». В ариозо Спендиарова отразились не только настроения, связанные с русско-японской войной. Здесь выражено много больше. С одной стороны, элегическая грусть, с другой—неясные ожидания чего-то общественно значимого, протест против серых, скучных будней и как итог—утверждение героико-патристического пафоса, выраженного широко, величаво, с монументальным размахом.

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

В романсе «Озимандия», написанном в 1904 г. на слова Шелли, с большой художественной силой звучит тема обличения самодержавия. В инсказательной форме утверждается обреченность тирана. Стихотворение Шелли написано в спокойной повествовательной форме восточного сказания. Музыка же в противовес повествовательному тону решена динамично, действенно. Особенно выразительно подан музыкальный «портрет» Озимандии—«могучего царя царей».

¹³ Позже ариозо было инструментовано автором.

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

Музыка «Озимандии» проникнута сочным колоритом Востока. Использование натуральных ладов, хроматически ползучих интонаций на органном пункте тоники, восточного орнамента в вокальной партии придают ей своеобразную красочность. По идейной направленности, подходу к теме и музыкальному воплощению «Озимандия» близка к таким произведениям Римского-Корсакова, как ариозо «Анчар», поздние оперы «Золотой петушок», «Кашей». О влиянии Римского-Корсакова говорит также музыкальная лексика романса.

Сочинения, на которых мы остановились, отражают идеи, волновавшие передовую часть русского общества. Им свойственны глубина и обстоятельность в раскрытии содержания. Гражданский пафос этих произведений обусловил и разнообразие композиционных решений, отражающих логику развития текста. В романсах этого периода отсутствуют простые песенные формы, предпочтение отдается строфической форме музыкального воплощения стихов. Отсюда и стремление к симфонизации музыкальной ткани (лейтмотивная система в «Рыбаке и фее», элементы мотивной разработки в ариозо «В ожидании», ассоциативное интонирование в «Озимандии»). Спендиаров смело раздвигает рамки романса, вводя в него оркестровое сопровождение, драматизируя его, используя элементы сценической выразительности.

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

Неопределенно-тревожные ожидания нашли отражение в романсе «Из Гафиза» (сл. И. Рачинского), написанном в 1910 г. Автор описывает тишину ночи, но его не покидает ощущение беспокойства. Примечательно, что стихотворение Рачинского привлекло Спендиарова не восточным колоритом с традиционным образом соловья, а своим эмоциональным тоном—противопоставлением картины тихого, спокойного пейзажа настроению неопределенно-тревожного, гнетущего ожидания. Плавное течение певучей мелодии на колышущемся фоне сопровождения обрывается резкими аккордами, уводящими в далекую от первоначального светлого F-dur «сумрачную» тональность b-moll с усложненной тоникой.

Одиночество, непонятость человека в жестоком обществе с замечательной художественной выразительностью запечатлены в легенде «Бэда-проповедник», написанной в 1907 г. (сл. Я. Полонского¹⁴) и удостоенной премии имени Глинки в 1910 г.

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

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

Легенда состоит из нескольких разделов.

На фоне прозрачного, скупого сопровождения возникает нежная мелодия, отмеченная неопределенной грустью. Необычные повороты, хроматизмы, ходы на септиму придают ей своеобразный колорит, дополняемый дорийским ладом, местами с пониженной II ступенью, натурально-ладовыми гармониями и плагальными кадансовыми оборотами, сообщающими музыке оттенок настроенности. Все это вместе создает пейзаж в романтическом духе—необычный, тревожный.

Во втором разделе речитатив певца и фортепианный отыгрыш: хроматизм, альтерированные гармонии, угловатые ходы, с саркастическими трелями и «сухими» стаккато, выпукло изображают злую шутку мальчика. Следует песенная часть—обраще-

¹⁴ Заметим, что на тексты Полонского в те годы были созданы также такие примечательные произведения С. И. Танеева, как «Что мне она» и «Узник», где гражданские мотивы звучат весьма определенно.

ние мальчика к старику на интонациях русской народной песни. В оркестре возникает картина деревенского, идиллического пейзажа. Начинается речь старца. Музыкальная лексика в корне отличается от предыдущего и последующего разделов. Спокойная, размеренная речь Бэды в светлом мажоре отличается диатоническим складом, гимническим характером музыки. Она так же проста и естественна, как слова старика, как сама природа. Речь старика проникается экзальтацией, мистикой. Душа его поет, гармония прекрасного властвует над ним. Музыка утверждает простое, светлое, ясное начало в жизни. Но мальчик грубо обрывает речь Бэды. На словах «Замолк грустно старец, главой поникая» жесткие аккорды возвращают нас к суровой действительности.

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

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

Тема эта волновала многих передовых художников того времени—Горького и Чехова в литературе, Рахманинова и Скрябина в музыке, Станиславского и Немировича-Данченко в области театра и т. д. Не случайно монолог Сонни из пьесы Чехова «Дядя Ваня» привлек в свое время внимание и Рахманинова, написавшего романс «Мы отдохнем», и Спендиарова, создавшего мелодраматическую с тем же названием (1910), которая была в 1912 г. удостоена премии им. Глинки. Композиторы прочли этот монолог по-разному. У Рахманинова романс решен в плане пейзажной лирики, где описание природы созвучно с душевным состоянием человека, стремящегося к красоте, гармонии, счастью. И в этом смысле Рахманинов близок Чехову-художнику. Спендиаров также очень тонко передает психологические переживания души нежной, романтической, тянущейся к человеческому теплу и счастью. Однако в отличие от Рахманинова Спендиаров все это дает под-

робно, детализированно, в оркестровом сопровождении, сообщая музыке сценическую выпуклость.

В произведениях Спендиарова понятие счастья зачастую перекликается с понятием красоты окружающей действительности, человеческой души, природы, жизни.

Для Спендиарова очень важна этическая сторона искусства. О чем бы он ни писал—будь то темы, имеющие большое гражданственное звучание, затрагивающие социальные мотивы, или «вечные» темы—человек, природа,—везде он ратует за прекрасное, гармоничное в жизни, за торжество светлых идеалов, за победу справедливости и добра. Это—мироощущение художника, так он воспринимает мир. Ярким свидетельством сказанному является «Восточная легенда», образно перекликающаяся с «Песней о Соколе» Горького. Здесь также в аллегорической форме образам, характеризующим приземленное существование людей, чуждых порывам и подвигам, противопоставлен образ небесного простора, в котором легко дышится вольным птицам и который воспринимается как символ свободы, раскрепощения человека, расцвета его творческих сил и возможностей.

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

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

Наблюдая за вокальным творчеством композитора, можно заметить, что после 1905 г. он редко обращался к темам, не связанным в той или иной мере с образами Востока. За исключением романа «К луне», легенды «Бэда-проповедник» и двух мелодрам «Мы отдохнем» и «Эдельвейс» (сл. Горького, 1911), все созданное Спендиаровым в области камерно-вокальной лирики принадлежит к восточной тематике. В тех случаях, когда он обращался к темам Востока опосредованно, через русских поэтов—Фета, Майкова, Рачинского, Бальмонта, Маршака—музыка оставалась более традиционной. Композитор не скоро вышел из

привычного круга музыкально-выразительных средств и методов их претворения. Давали о себе знать профессиональная выучка, композиторское мышление в нормах классической музыки: европейские метро-ритмы, квадратность построения мелодий,



Обложка первого издания песни-арии «Туда, туда...». Художественное оформление М. Сарьяна.

традиционно-романсовая фактура, гармонизация по законам классической функциональной гармонии и т. д.

Однако и здесь автор время от времени высвобождается из рамок довлеющих традиций, и тогда музыка приобретает свежесть и необычное звучание. Так, прелестная романтическая «Песнь Гафиза» решена, скорее, в ключе Фета, чем Гафиза. Но ощущается стремление уйти в область новую, неизведанную. Более всего приближается к восточной специфике мелодика. В сопровождении фактура порою имитирует игру на народном ударном инструменте. Примечательно и ладогармоническое решение второго предложения третьей строфы (пр. 17).

В C-dur красочно оттенены фригийский трихорд на «ля», а затем мелодический и гармонический тетра хорды c-moll. Соответственно гармонии применены не в функциональных связях, а в виде обращений хроматически нисходящих трезвучий, которые лучше охватывают звукоряд данного лада. В фортепианном отыгрыше звучащие в басу секунды и кварта, в сочетании с гармонич-

17 a tempo

и сер - це гла - жет та не -

poco rit. a tempo rit.

- чаль, что зна - сшь ты

ческим тетрахордом в среднем голосе и одновременно проходящим в мелодии фригийским нисходящим тетрахордом, создают своеобразный гармонический фон, основанный на ладовой переменности и ассоциирующийся с звучанием народно-инструментального ансамбля.

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

Совсем иную картину наблюдаем в тех произведениях, где композитор непосредственно соприкасается с восточным «материалом»,—в обработках крымских народных мелодий. Здесь автору словно дышится свободнее, он не скован общеевропейскими канонами, интуиция художника подсказывает тонкие нюансы, придающие обработкам своеобразную прелесть.

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

Уже с вступительных тактов заметно своеобразие фактуры (пр. 18). Арпеджированное звучание «пустой» тонической квин-



ты напоминает прозрачную музыкальную ткань песен Комитаса (напомним, что это был 1902 г.—время, когда Спендиаров еще не был знаком с творчеством Комитаса). Квинтовая гармония нарушается в кадансе, где типичная для народной восточной мелодии концовка с движением от медианты к тонике в басу подсказала аккорды I_6 — VII_6 — I (подобные гармонические кадансы наблюдались и у Екмаляна в его обработках армянских народных мелодий). Во втором проведении тема обрастает хроматическими подголосками на тонической педали, повторяющейся в разных регистрах, что создает ощущение простора, перспективы (снова ассоциация с Комитасом). Во второй части a - mol l смешивается гармоническим C — dur ; переменность, характерная для народной музыки, вносит свежую краску, просветляет колорит. Новый ритмический рисунок ассоциируется с ритмическими формулами ударного инструмента—доола. В заключении, в резуль-

тате наложения на фигурированный органнй пункт новой мелодии заключительного характера и квартовых задержаний к субдоминанте и тонике, появляются комплексы созвучий, напоминающих специфическое звучание народного струнного инструмента.

После 1910 г. («Айшэ») композитор все более отходит от стереотипной фактуры, тональных взаимосвязей и метро-ритмов, используемых в общеевропейской камерно-вокальной литературе. Музыкальная ткань произведений делается прозрачней, ритмы приближаются к ритмам и звучанию народно-инструментальных ансамблей. Язык композитора становится лаконичным, методы выражения—скупыми и обобщенными. Иллюстрацией к сказанному могут служить великолепные вокальные миниатюры—«Колыбельная» и «Плясовая» (1915), «Край мой родимый», «Эльмас», «Лесной кизил» (1924), каждая из которых представляет собой подлинный образец классически совершенного искусства.

Как добивался Спендиаров этого совершенства?

Перед нами незавершенная запись народной мелодии «Лесной кизил» в тетради, начатой композитором в 1911 г. в Карасубазаре (пр. 19). Сравнивая ее с романсом «Лесной кизил» (пр. 20), замечаем замену метра, небольшую «ретушь» в ритме, пе-

19

20

Лесной кизил улетит твои. Говорят

mf

ремену акцентуаций, тончайшие интонационные поправки. Сразу чувствуется, что безыскусственной народной песни коснулась рука художника-творца. Песня, как картина, вставленная в изящную раму, приобрела выразительную законченность маленького шедевра.

Собственно, «Лесной кизил» нельзя назвать обработкой. Это настоящая восточная камерно-вокальная миниатюра, как бы вобравшая в себя утонченную культуру профессионального европейского романса. Укажем, к примеру, на противопоставление простого и сложного в интерпретации этой ясной и незатейливой по складу мелодии. В одном случае автор создает гармонически завораживающее звучание, используя тонический органний пункт, оттененный хроматическими параллельными секстами, в другом—резкие модуляции из H-dur через Es-dur в g-moll с применением септаккордов, двойных доминант, альтерированных аккордов, мажоро-минорных созвучий. Чарующий аромат песни создается благодаря унисонным звучаниям фортепиано, еще во вступлении имитирующим игру восточного ансамбля с типичными нисходящими триольными секвенциями; своеобразной переменности лада, расцвеченного оборотами фригийского и гармонического тетрахордов; параллельным квинтам с характерным ритмом, напоминающим аккомпанемент кяманчи.

Иным принципом руководствовался Спендиаров в обработке татарской мелодии, лежащей в основе «Плясовой». Здесь цель автора заключается в создании сочной жанровой сценки народного гулянья. И в соответствии с этим он передает в сопровождении стихию вихревого пляса. В басу—имитация ударного инструмента—хавала: чередование метров $\frac{4}{8}$ и $\frac{5}{8}$ создает ощущение несимметрической моторности в духе восточных круговых танцев. В мелодии—задорная импровизация солирующей зурны. Все это в ярком двойственном ладу.

А. И. Шавердян не случайно выделил в книжке о Спендиарове песни оп. 25—«Колыбельную» и «Плясовую»¹⁵. Если музыка последней полна огня и темперамента, то «Колыбельная»—нежнейшая и проникновенная песнь матери, укачивающей ребенка. Лирик по натуре, Спендиаров умел тонко передавать гамму простых человеческих эмоций. Безыскусственной, размеренной мелодии особую прелесть придает переменность дорийско-фригийского лада. Ее нежный характер подчеркнут плавными предъемами к окончаниям фраз.

Подголосочные линии сопровождения, подчеркивающие дорийский лад, дополняют и обогащают основную мелодию. Выразительный наигрыш гобоя в переходе от II куплета к III, напо-

¹⁵ Обе песни написаны для голоса в сопровождении оркестра.

минающий импровизацию на свирели (ассоциирующийся с вступлением к песне «Могилы наших прадедов» Екмаляна) и фактура III куплета (широкое расположение звуков, октавные форшлаги и трели в высоком регистре на тоническом органном пункте) воссоздают пейзаж южной теплой ночи. Эта музыкальная картина выразительно дополняет «бархатный» тон мелодии.

К «Колыбельной» имеется ремарка Спендиарова—«Песня крымских татар», но о национальной определенности песни нам хотелось бы сказать особо¹⁶.

Слагавшаяся веками восточная народная песня вобрала характерные особенности музыки многих народов Востока. В Крыму же, где жили в соседстве различные восточные национальности—армяне, татары, евреи, греки, некоторое смешение народных песен было неизбежно. Поэтому в «Колыбельной» есть интонации, характерные и для армянской песни (пр. 21). Кадан-



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

Обращаясь к армянским темам, к народной песне, Спендиаров испытывал чувство огромной ответственности. «...Еще раз повторяю мою покорнейшую просьбу, чтобы оба «Восточных романса» появились в печати с армянским текстом»,—писал он к

¹⁶ Это относится и к «Татарской песне».

В. Бесселю¹⁷. Чутким слухом музыканта он улавливал разницу между подлинно армянскими напевами и восточными. В доказательство сказанного приведем пример песен «Аль-Джамаст» и «Ми лар, блбул» (О, не кручинься, соловей), которые входят в оп. 22, написанный в 1910 г.

В «Аль-Джамаст» мелодия строится по принципу плавных мелодических (в характерно восточном триольном ритме) опеваний основных звуков и типична своими кадансовыми завершениями, подчеркивающими терцовую интонацию. Секвентное развитие орнаментированных фраз также в стиле восточной музыки. Фактура сопровождения и гармонии—скупые, нет детального следования за текстом. Все призвано подчеркнуть характерность образа—имитация звучания бубна, хроматическое колорирование в доминантной сфере лада, создающее ощущение томной неги, яркие гармонические пятна, подчеркивающие необычность звучания (наложение А-dur на тоническую квинту «g», мелодическая фраза в «С» лидийском, гармонизованном в басу в «g», а в верхних голосах в «а»). Таким образом, творческой задачей, поставленной в «Аль-Джамаст» было передать знойную, необычную красоту родины—Востока.

В другом ключе написана песня «Ми лар, блбул» (сл. А. Цатуряна)¹⁸. Казалось бы, традиционная тема соловья и розы могла быть решена в стиле обычных ориентальных романсов. Но то обстоятельство, что Спендиаров пользовался армянскими стихами, подсказало ему иной подход. Акцент сделан на содержании стихов, в которых рассказывается о безутешности поэта, потерявшего возлюбленную.

В основе песни «Ми лар, блбул», как указано в книге Г. Тигранова «А. А. Спендиаров», лежит армянская городская мелодия. Помимо элементов новой городской песни, она несет на себе следы гусанской музыки—использование фригийского лада с пониженной IV ступенью, более акцентированный ритмичный рисунок (II предложение периода). В ней имеются также типичные интонации армянских народных песен—терцовое движение в начале мелодии с акцентом на последнем звуке, утверждение тоник через подчеркивание натурального вводного тона в характерном ритме и т. д. От ориентальной мелодии ее отличает внутренний динамизм, развитие музыкального образа вглубь, а не вширь. Лад мелодии переменный: первый раздел начинается в E-dur и завершается в «g» фригийском. Тоника E-dur в виде органного пункта на квинте расцвечена проходящими диатоническими зву-

¹⁷ А. Спендиаров, Письма, стр. 51.

¹⁸ На этот текст существует популярный бытовой романс Е. Багдасаряна.

ками (характерная деталь—в «Аль-Джамаст» он эту тонику опу-
тал бы хроматическим движением голосов). Второй раздел пес-
ни в «gis» эолийском. Автор, используя прием политональности
(наложение *gis-moll'*ной мелодии на *H-dur'*ный бас), подчерки-
вает переменность, лежащую в ладовой основе песни. В то вре-
мя как в «Аль-Джамаст» политональность применялась для соз-
дания необычных гармонических «пятен», здесь она использована
для выявления народной сущности мелодии.

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

22 *Largo lamentoso*

Но тяжко жить, нет сил выжить, то ма небу-цу

сиrote чторано так

образными кварт-секундаккордами на сильных долях (пр. 22). В
романсе развито полифоническое начало с включением в ткань
различных подголосочных мелодических линий¹⁹. Тем не менее

¹⁹ По воспоминаниям А. Тер-Гевондяна, Спендиаров в отношении методов
обработки придерживался того мнения, что к армянской песне более подходит
полифоническая фактура, так как она дает больше возможностей для выяв-
ления ладового и ритмического своеобразия народного мелоса.

композитор еще не полностью освободился от канонизированной практики европейской интерпретации жанра романса. Это сказалось в предельном насыщении фактуры, в стремлении гармонически прокомментировать чуть ли не каждый звук мелодии, что порою противоречит национально-характерной мелодике романса.

Поездка в Тифлис в 1916 г. была поворотным событием в творческой биографии Спендиарова. Здесь, как известно, он много времени посвятил изучению восточной и в особенности армянской музыки. Все, чего он добился благодаря творческой интуиции, после Тифлиса послужило отправной точкой для создания произведений уже в новом качественном русле. Об этом свидетельствуют опера «Алмаст» и «Ереванские этюды», а также камерно-вокальные сочинения, созданные после 1916 г. Мы уже касались орнентальных обработок, относящихся к последним годам жизни композитора. К ним нужно добавить две великоленные обработки армянских мелодий: «К возлюбленной» (1916) и «Гариб блбул» (Скиталец соловей, 1925), в которых ощущается полная творческая раскрепощенность.

Мелодия «К возлюбленной» записана А. Тер-Гевондяном для Спендиарова в бытность его в Тифлисе. В песне говорится о томлении влюбленного, тоскующего по возлюбленной. Композитор решил песню в жанре пейзажа-ноктюрна²⁰. Колоритное вступление напоминает наигрыш пастуха на фоне вечернего мирного пейзажа.

Во втором куплете образ природы выступает на первый план. Звонящие терции в высоком регистре на фоне октавного органичного пункта в басах и мерно колышущегося подголоска в среднем голосе придают прозрачному звучанию дыхание пленэра.

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

Эти особенности присущи и песне «Гариб блбул» (обработка

²⁰ В 1917 г. он красочно оркестровал эту песню.

известной песни Саят-Новы). Она имеет два варианта—для голоса в сопровождении фортепиано и оркестра²¹.

Произведение строится по принципу ритмических вариаций. В трех вариациях ритмический рисунок постепенно усложняется (подобно игре народного исполнителя, который, войдя в азарт, демонстрирует свое мастерство). В фактуре превалирует октавное изложение, которое приближается к звучанию ударного инструмента. В припеве переборы октав и кварт создают имитацию аккомпанемента народного струнного инструмента.

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

Среди камерно-вокальных сочинений Спендиарова, относящихся к армянской тематике, особое место занимают два замечательных сочинения, написанных в 1914 и 1915 гг. Это—геронческая песня для тенора с оркестром «Туда, туда—на поле чести» (текст Спендиарова по мотивам эпилога романа «Раны Армени» Х. Абовяна)²² и ария для баритона с оркестром «К Армени» (сл. И. Иоаннисиана). Оба произведения во многом предвосхищают оперные страницы творчества композитора, являясь лабораторией монументального музыкально-сценического произведения, к созданию которого Спендиаров стремился долгие годы. Они лежат в русле исканий, связанных с проблемой слияния национального своеобразия армянской музыки и традиций европейской, в первую очередь русской, классической музыки. Опыты эти привели в дальнейшем к созданию классической армянской оперы «Алмаст».

²¹ Спендиаров не пошел по пути создания обычной оркестровой фактуры. Он ставил перед собой задачу передать звучание народно-инструментального ансамбля сазандаров, аккомпанирующего певцу. Идею создания восточного оркестра он развил в статье: «Արհեստը նվագարժրի մասին», «Խորհրդային Հայաստան», 11 սորիլի. 1926.

²² Известна также под названиями: «Памяти героя», «Могила Агаси», «Забутые могилы», «По стопам героя».

Спендиаров поднял армянскую камерно-вокальную музыку на уровень достижений европейской и русской классической музыки, придав ей профессиональный блеск и мастерство. Эволюция камерно-вокального творчества привела Спендиарова к созданию целого ряда великолепных обработок народных мелодий—произведений, которые формально можно назвать обработками, между тем как каждое из них является плодом искусства своеобразного, яркого и тонкого мастера. Эти изящные миниатюры принадлежат к лучшим страницам армянской камерно-вокальной лирики, являясь гордостью ее и украшением.

РОМАНОС МЕЛИКЯН

Появление первых произведений Романоса Меликяна совпало по времени с порой творческой зрелости Комитаса и всеобщего признания А. Спендиарова¹. После них он, по существу, наиболее самобытная личность в истории армянской музыки того периода².

Романос Меликян, как и Комитас, на протяжении всей своей жизни писал в основном песни. Но если Комитас сознательно ограничивал себя жанром обработки, то Романос Меликян стал мастером оригинальной камерно-вокальной миниатюры. Возникает вопрос—чем объяснить приверженность композитора к этому жанру. Диктовалась ли она задачами, возникавшими в период становления национальной композиторской школы, была ли вызвана музыкальным бытом или же была обусловлена направленностью композиторского феномена Романоса Меликяна? Ведь известно, что он владел достаточно высоким уровнем профессио-

¹ Еще в годы учебы в Москве (1905—1908) Р. Меликян интересовался творчеством Комитаса и был знаком с его первым изданным сборником. Со Спендиаровым он познакомился несколько позже, в 1912 г., будучи студентом Петербургской консерватории.

² См.: А. Шавердян, Очерки по истории...; Գ. Գյուղակյան, *Ռոմանոս Մելիքյան*; Խ. Ռոդըյան, *Ռոմանոս Մելիքյան, Երևան, 1960*; Ա. Բաբումյան, Մ. Հաբուրյունյան, *Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, 1969*; Մ. Մուրադյան, *Իշխ. աշխ.*, Բ. Գրիգորյան, *Ռոմանոս Մելիքյան, ժողովածու՝ «Նյութեր հայ արվեստի պատմության» մասին աշխ.*, Երևան, 1977. Следует особо сказать о книге Г. Геодакяна, в которой впервые были раскрыты основные стилевые особенности творчества композитора: аллегорическое мышление, особенности гармонии (вертикально звучащие лады, значение диссонансирующих интервалов и пр.), мелодические заимствования (синтез национальных истоков—ашугского, крестьянского и городского), привнесение в мелодику танцевального и народно-инструментального элементов. Здесь же было убедительно раскрыто значение цикла «Змрухти» как произведения, отражающего социально-историческую обстановку времени, и пересмотрена оценка цикла «Осенние строки».

нализма, приобретенным за годы учебы у ведущих профессоров в Москве и Петербурге. Об этом свидетельствует вокально-симфонический «Офорт», или, как он первоначально назывался, «Старая песня»,—баллада для голоса с оркестром, написанная в 1913 г. (на известное стихотворение Г. Гейне, привлекавшее



Романос Меликян.
Работа М. Сарьяна

внимание многих композиторов)³. По-видимому, главная причина кроется в интуиции художника, правильно понявшего особенности своего дарования.

В 1912 г. вышли в свет его «Армянские эскизы»⁴, состояв-

³ Это произведение, написанное в традициях русской классической музыки, основано на двух контрастных темах: теме «тираннии», олицетворяющейся в образе деспотичного, жестокого царя, и лирической теме—любви молодой королевы и юного паж, приведшей их к трагической гибели. Образная направленность (монументальный размах первой темы и ее противопоставление нежной второй) и принцип развития тем (элемент лейтмотивной разработки), а также сам выбор симфонического аккомпанемента с полным составом оркестра свидетельствуют о том, что автор владел техникой крупной композиции.

⁴ Это не единственная попытка композитора в жанре обработки. Обработ-

шне из шести обработок народных песен для голоса с фортепиано. Романос Меликян не случайно назвал свои обработки эскизами. Они действительно несут на себе печать творческих поисков художника. Незадолго до того, в 1910 г., композитор впервые совершил длительную поездку по Армении, побывал в ее различных областях, где получил возможность непосредственного общения с народом. Думается, что «Эскизы» навеяны именно этой поездкой, оставившей глубокий след в душе композитора.

Обработки Романоса Меликяна, безусловно, имеют принципиальное значение для его дальнейшего творчества. В «Армянских эскизах» уже проглядывают характерные черты творчества будущего автора «Змрухти» и «Зар-вар». Если в отношении мелодии Романос Меликян остается верен первоисточнику, то остальные компоненты весьма типичны для почерка композитора. Фактура их легка и прозрачна, в противовес обработкам других композиторов (Г. Сюни, А. Тер-Гевондян и др.), но существенно отличается от «прозрачности» Комитаса: там полифоническая ткань и объемность, здесь гомофонная фактура и как бы плоскостное решение образов.

Типично меликяновским в этих обработках является склонность к ярким пятнам, локальной красочности, к нешаблонным, характерно засстранным ритмам.

Р. Меликян создал в основном три цикла песен⁵: «Осенние строки» (1908—1914), «Змрухти» («Изумруды», 1917—1920) и «Зар-вар» («Блестки», 1918—1922). К ним следует добавить еще ряд песен: «Роза», «Ивушка», «Разлука», «Печаль Сурика» и др.⁶

Первые самостоятельные опыты композитора относятся к 1905—1908 гг. Зрелые циклы песен вчерне были закончены к 1920 г. За период, охватывающий примерно полтора десятилетия, творчество композитора претерпело существенную эволюцию, весьма типичную для многих передовых представителей армянской интеллигенции того времени. Начав свой творческий путь как певец «осенних» настроений, он к 20-м гг. стал певцом освободительных мотивов. Говоря условно, «лиловый», сумеречный тон, характерный для раннего творчества, в дальнейшем уступает место периоду буйного цветения весенних красок. Наши ал-

кой народных песен он занимался на протяжении всей своей творческой деятельности.

⁵ Не считая сборников, созданных в советские годы: «Детские песни» и «Песни новых дней» — массовые песни, не входящие в задачи нашего исследования.

⁶ Opus I — «Осенняя песнь» и «Роза» (изданы соответственно в 1910 и 1912 гг.); opus II — «Ивушка» и «Разлука».

легории не случайны. Они продиктованы особенностями творчества Р. Меликяна. В образе мышления композитора преобладает символическое мировосприятие. Поэтический текст представляет для него интерес чаще всего в том случае, если художественный образ решен в аллегорическом плане. О чем бы он ни писал, какие бы мотивы ни затрагивал, в большинстве случаев он отдавал предпочтение темам инносказательным. И эта приверженность к аллегориям относится не только к выбору тем, кругу образов, но и к чисто композиторскому методу их воплощения.

Ярким примером этому может служить один из ранних романсов—«Роза» (сл. Гете—О. Туманяна). Незамысловатый сюжет стихотворения в свое время привлек внимание Туманяна, а позже и Р. Меликяна своей глубокой этической идеей.

По существу здесь затронута тема красоты. Тема эта очень близка Р. Меликяну, и в дальнейшем он к ней обращается не раз. Именно в этом ключе и решена песня: не в плане сюжетно-изобразительном, а психологически-обобщенном. Вступаемся в музыку. Отклонившись от инерции текстового восприятия, можно заметить, что автор как бы создает музыкальный «образ красоты» («Малютка в поле увидел розу»). Далее ритм повествования ускоряется, мелодическая линия становится устремленной, музыка—взволнованней, передавая радость встречи с красотой («Полный восторга к ней подбежал»). В припеве же музыка передает не красоту цветка, а горечь утраты красоты (между тем как в тексте идет описание—«Красная роза среди полей» и т. д.).

Так, казалось бы, простая, эмоционально открытая музыка несет в себе художественное обобщение, раскрывая подтекст, заключенный в изящном и, на первый взгляд, незатейливом стихотворении.

Темы, интересующие Р. Меликяна, довольно разнообразны: любовная лирика и философские раздумья, пейзажные зарисовки и сцены из народной жизни, патриотические мотивы и этические идеи.

Цикл «Осенние строки» представлен в основном любовной лирикой. Это романсы, написанные преимущественно на стихи В. Терьяна из цикла «Грезы в сумерках»: «Песнь расставания» (Ты, беспечно взглянув), «Когда придет она», «Улыбались тебе», «Поздно уже» (сл. О. Туманяна). К ним примыкает также изданный ранее романс «Разлука» (сл. О. Туманяна, оп. 2).

Все эти песни объединяет общий элегический тон, нотки сожаления, разочарования. В одном случае это безответное чувство («Песнь расставания»), в другом—ожидание любви («Когда придет она»), горечь разлуки («Разлука») или нежное воспоминание о чувстве прошедшем, давнишнем («Улыбались тебе»). В драматическом плане решен романс «Поздно уже». К

«осенним» настроениям этих опусов Романос Меликян в дальнейшем уже не возвращался. Единичные образцы любовной лирики имеются в циклах «Змрухти» («Горишь ты, роза») и «Зар-вар» («Алый марджан», «Гюль-гюли»). Но здесь уже воспеты чувства светлые, ликующие, лишенные сомнений и элегических ноток.

В наследии Романоса Меликяна видное место занимает философская лирика. «Дикий цветок» (сл. Л. Манвеляна), «Не плачь» (сл. Д. Демирчяна) и др. принадлежат к лучшим образцам армянской вокальной музыки. И если в «Диком цветке» раздумья о назначении человека, о трагедии одиночества и бесплодного существования еще несут на себе печать осенних настроений, то «Не плачь» — это монолог умудренного жизненным опытом человека, у которого здравый смысл превалирует над романтическим восприятием жизни.

В романах раннего периода понятие красоты у композитора всегда связано с природой, оно ассоциируется с представлением о чем-то хрупком, легко уязвимом. Сравнивая жемчуг с розой («Жемчуг»), композитор отдает предпочтение цветку, теплое дыхание которого его трогает больше, чем холодный блеск камня. Однако роза увядает, а жемчуг продолжает сиять, холодно и бесстрастно. Прикосновение грубых рук губит розу («Роза»). В том же ряду стоит и романс «Нежная царица»⁷. Все эти романсы, созданные до 1914 г., отражают «терьяновский» период армянской поэзии. Позже образы, к которым обращается композитор, уже лишены болезненной и тревожной настроенности. Если это цветок — то простой и неприметный на первый взгляд, но полный очарования («Лала»), если природа — то тихая и умиротворенная («Ах, ночь ясна»).

Существенное место в творчестве Р. Меликяна занимает также пейзажная лирика. Ранние произведения подернуты элегической дымкой. Это — известные осенние пейзажи: «Осенняя песня» (сл. О. Туманяна), «Осенние строки», «Осенний этюд» (сл. В. Терьяна), «Ивушка». Значительное место занимает пейзажная лирика и в сборнике «Зар-вар»: «Приди» (сл. А. Хнкояна), «Любовь воробушка» (сл. А. Агабаба), «Море цветов» (сл. О. Туманяна), «Ой вы, птички», «Взошла луна» (сл. А. Агабаба), «Ручей и родник» и др. Все эти романсы проникнуты светлыми чувствами, отражающими душевный настрой Р. Меликяна, который в зрелый период своей жизни не устал любоваться природой, открывая для себя все новые и новые краски.

⁷ В переводе Т. Спендиаровой стихи известны под названием «Забывтая дорога» (Царица моя в далекой стране).

В пейзажной лирике композитора особое место занимают романсы «Унесите, бури» (сл. А. Тигранян) из цикла «Осенние строки» и «Приди» («Зар-вар»), которые отличаются общностью настроений и написаны в один и тот же период⁸. Между их поэтическим текстом и композиторским прочтением есть принципиальная разница. В первом случае текст А. Тиграняна, решенный в несколько пессимистическом ключе, передает душевный надлом. Образ бури использован ею в традиционной романтической трактовке, как символ душевного смятения и разлада. Однако Р. Меликян прочел стихи иначе—в плане горьковской революционной романтики. Музыка романса проникнута активными, утверждающими интонациями. Лирический герой полон желания слиться с бурей, умчаться в далекие края, познать красоту новых мест. Стремительный ритм, светлое, мажорное звучание, волевые интонации и далекие гармонические сопоставления создают иллюзию волнующего и радостного порыва.

Другими средствами, но в том же плане решен и романс «Приди». Лирическое обращение к соловью—просьба принести с собой весну—воспринимается композитором символически: весна в его представлении—символ обновления жизни. Поэтому, так же как и в предыдущей песне, романс полон динамизма, движения, рисунок мелодии устремленный, вся музыка «дышит» пробуждением, обновлением.

Обе песни в музыкальном отношении не очень типичны для Р. Меликяна, но весьма симптоматичны для эволюции его мировоззрения.

Годы, последовавшие за Октябрьской революцией, вселили в композитора глубокую веру в ее идеалы, и вся его дальнейшая деятельность—творческая и музыкально-общественная—была направлена на утверждение задач, выдвинутых революцией перед жизнью и искусством.

В этом смысле у Р. Меликяна много общего с В. Терьяном.

Оба они являлись мастерами миниатюры, в которую вкладывали, однако, большое жизненное содержание. Оба они, начав с осенних элегических мотивов, пришли к 20-м гг. к воспеванию идей революции. И Р. Меликян и Терьян самозабвенно любили свою родину и мучительно переживали ее невзгоды⁹.

⁸ Первый вариант «Унесите, бури» датирован 1919 г. вопреки существующему мнению о том, что цикл создан в 1910—1912 гг. Вопрос о датировании цикла «Осенние строки» пересмотрен Г. Геодакяном и мы присоединяемся к его точке зрения

⁹ «В конце концов я начинаю приходить к убеждению, что боль за нашу Родину нас так изнуряет, что мы не в состоянии что-либо другое понять или

Душевный кризис, начавшийся у Р. Меликяна в конце 1914 г., явился результатом многих причин. Здесь и чисто субъективные моменты (плохое состояние здоровья, материальные затруднения), и творческие поиски (всем своим существом он ощущал необходимость выдвижения новых задач перед молодой армянской композиторской школой). Но гораздо в большей степени на него влияла тревожная атмосфера, царившая в армянской среде в связи с началом первой мировой войны, и признаки надвигающейся трагедии, угрожающей существованию армянского народа. В 1916 г., словно в поисках ответов на многие волнующие его вопросы, он предпринимает путешествие по Армении, посещает некоторые исторические места, в частности Ван. Возвращается он оттуда потрясенный картинами всенародного бедствия, которые ему довелось увидеть. В такой гнетущей атмосфере зрело и создавалось одно из лучших творений армянской музыкальной классики, лирическая и страстная исповедь художника, озабоченного судьбой своего народа—«Змрухти». Это первый цикл в вокальной практике армянских композиторов, свидетельствующий о качественно новом уровне мышления в камерных жанрах армянской профессиональной музыки.

Открывается цикл песней «О, кагавик», в которой передано горе осиротевшей птички. Образ птицы—журавля, ласточки, символизирующей родные места, характерен для армянской народной и профессиональной поэзии. Таков и поэтический цикл О. Туманяна «Плач куропатки», написанный по мотивам народной поэзии. Последнее стихотворение этого цикла и легло в основу песни «О, кагавик» Р. Меликяна, так же как и весь цикл, воспринимается как прямой отклик на тяжелые испытания, выпавшие на долю родного народа.

10 «О, кагавик» (сл. О. Туманяна), «Ночь сумрак стелет в тиши» (сл. Г. Кялалашян), «Дитя и струйка» (сл. О. Туманяна), «Не плачь» (сл. Д. Демирчяна), «Горишь ты, роза» (сл. А. Исаакяна), «Циль-циль» (сл. А. Хикояна), «Колыбельная» (сл. народные).

«Ночь сумрак стелет в тиши» — колыбельная песня, в которой мать желает счастья своему ребенку. Обращение к образам безмятежным, светлым и радостным характеризует стремление композитора уйти от тягостных дум, однако музыка, как бы в дополнение к тексту, изобилующему многочисленными многоточиями («Ты свет души моей..., Баю, дитятко, баю...»), полна смутной тревоги за будущее.

Песня «Дитя и струйка» отражает по-детски непосредственное и радостное восприятие жизни. Символический подтекст (стремление к свету, радости, уход от холодных снегов, темных горных вершин) характерен и для этой песни.

«Не плачь» — один из лучших образцов философской лирики в армянской музыке. По содержанию и форме воплощения тема песни близка к излюбленным на Востоке поэтическим мотивам о смысле человеческого бытия.

Однако философская тема приобретает здесь социальную заостренность. По справедливому замечанию Г. Геодакяна, в отличие от восточных поэтов, «в армянской поэзии зачастую эта тема вплетается в тему о несправедливости данной конкретной жизненной ситуации, жизни»¹¹. Подобная трактовка содержания песни «Не плачь» продиктована, в частности, общественной атмосферой тех лет, когда создавались стихи и музыка.

Единственная в цикле песня любовно-лирического жанра — «Горишь ты, роза» (сл. А. Исаакяна) — восторженное признание в любви. Но это лишь канва стихотворения. Содержание его гораздо глубже — бегство от тяжелой действительности к красоте и чувственности¹².

Песня «Я певец любви и розы» продолжает драматическую линию, намеченную в «О, кагавик» — тот же образ одинокой птицы, опустошенного гнезда. Вновь в инсказательной форме передано горе человека, лишившегося дома и любимой. — тема, аналогичная народным песням скитальца, «пандухта». Лексика поэтического текста также сродни лексике этих песен.

Последние две песни цикла «Змрухти» — «Циль-циль» и «Колыбельная» (так же как и упомянутые выше «Ночь сумрак стелет в тиши» и «Дитя и струйка») — посвящены миру детей. «Циль-циль» — песня матери о ребенке, в «Колыбельной» поется о желании видеть свое дитя счастливым в будущем. В обеих песнях образ ребенка является символом жизни и красоты, олицетворением будущего, веры в торжество светлого жизненного начала.

¹¹ Գ. Դրոշակյան, *Ռոմանոս Մելիքյան*, էջ 135:

¹² Выражение «море печали» в поэтическом лексиконе Исаакяна, как правило, имеет гражданскую направленность, социальный подтекст.

К детским образам Р. Меликян на протяжении всего своего творчества возвращается неоднократно, особенно в зрелый период.

Таким образом, тема родины в цикле «Змрухти» освещена через призму субъективного художественного видения и воплощена в сугубо лирической форме. Здесь все образы аллегоричны, все сюжеты полны символического смысла.

Драматургия цикла развивается по принципу «от мрака к свету». Первая песня—«О, кагавик» воспринимается как эпиграф ко всему циклу. Далее, чередуясь между собой, следуют песни, которые условно можно подразделить на драматические и светлые. Причем две колыбельные, разные по характеру (№ 2, 8), как арка, объединяют цикл. Первая колыбельная—эпически суровая, в ней поется как бы о сегодняшнем дне, вторая—лирико-драматическая, субъективное начало в ней сильнее, она обращена в будущее. Но вместе с тем в обеих явно слышится нотка тревоги, беспокойства. Композитор добивается этого различными музыкально-выразительными средствами, однако при внимательном вслушивании между ними можно заметить интонационную общность. Это нисходящая интонация «вздоха», а также подчеркивание «пустых» интервалов, настраивающих слух на драматические эмоции. «Дитя и струйка», «Горишь ты, роза» и «Циль-циль» (№ 3, 5, 7) являются как бы лирическими отступлениями от основной темы, хотя и здесь она незримо присутствует, как мы уже попытались показать. И наконец, песня «Не плачь» является философско-драматической кульминацией цикла, после которой уже намечается поворот в сторону позитивных эмоций. И весьма симптоматично, что композитор завершает цикл обращением в будущее («Колыбельная»).

Завершая обзор тематического содержания произведений Р. Меликяна, следует указать на большой интерес композитора к жанрово-характерным образам, нашедшим мастерское воплощение в цикле «Зар-вар». Сцены из народной жизни, решенные в рамках жанровой лирики, составляют ярчайшие страницы не только упомянутого сборника, но всей армянской камерно-вокальной музыки в целом. Художественные достижения Р. Меликяна в области комедийно-жанровых образов явились предметом изучения последующих поколений армянских композиторов¹³.

Примечательна в «Зар-вар» серия песен народного свадебного обряда, составляющая красочную сюиту, в которой шутли-

¹³ В частности, комедийные образы в оперном творчестве А. Степаняна, Г. Арменяна, вокальные опыты Г. Газаросян (из композиторов диаспоры) и др., во многом перекликаются с соответствующими страницами цикла «Зар-вар»

вые интонации переплетаются с лирическими, танец следует за песней, непосредственное описание церемонии обряда чередуется с забавным рассказом. Героем этих номеров выступает озорной народный типаж, забавляющий публику, присутствие которого на свадьбах обязательно. От его имени, собственно, и ведется почти вся сюита. Рассказ-сценка о приходе жениха и его величании («Свадьба кукол») сменяется танцем жениха и невесты («Хороводная»)¹⁴. «Дап-дапи-дап» воссоздает другой, лихой, свадебный танец. Все песни ведутся в шутливом тоне. Но вот их сменяет изящная песня девушки («Гюль-гюли»), которая воспринимается как лирический «антракт» между действиями свадебной церемонии, а вернее, как один из этапов обряда. Другой этап—рассказы-забавы с аллегорическим смыслом («Лиса», «Колокольчик»-«Зынкалик»)¹⁵, как бы рассчитанные на развлечение гостей.

Народные типажы этой сюиты вызвали к жизни целый ряд ярких музыкально-выразительных находок из композиторского арсенала Р. Меликяна. В сборнике «Зар-вар» имеется еще один маленький цикл шутливых сенок-рассказов, ведущихся уже от имени молодой крестьянки. Это песни-танцы «А дан-даны», где она изображает танцующего «яра»—возлюбленного, и «Ах, кабы так», где она изображает себя, танцующей в новых туфлях. Линия этой серии продолжена и в песне «Золотарь Лазарь».

Источником жанровой лирики Р. Меликяна является народная поэзия (за исключением трех песен на тексты А. Агабаба—«Свадьба кукол», «Хороводная», «Гюль-гюли»), весьма созвучная творческим устремлениям композитора, который с годами все больше тяготел к народному творчеству.

Литературные симпатии Р. Меликяна во многом предопределили его реформаторство в камерно-вокальном жанре.

Время, когда Р. Меликян начал писать свои песни, знаменательно в истории армянской литературы. Это был один из периодов расцвета армянской поэзии, когда на литературном горизонте блистали имена О. Туманяна, И. Иоаннисиана, А. Исаакяна и начинающего В. Терьяна. Продолжали быть популярными

¹⁴ Обе песни на тексты детского поэта А. Агабаба, стихи которого использованы в «Зар-вар». Тексты относятся к свадьбе кукол, но это только отправная точка для композитора, его интересует другая задача—воссоздание стихии народного обряда.

¹⁵ Среди свадебных песен встречается песня о колокольчике. (2. Հարկարկեցան, Մինչևի, Երևան, 1954.). Видимо, она и послужила прототипом для Р. Меликяна.

Р. Патканян и А. Цатурян. Переживало возрождение и ашугское искусство (Дживани, Шерам и др.).

Р. Меликян был в тесной дружбе с Туманяном, Исаакяном и Терьяном. Атмосфера творческого горения, окружающая этих поэтов, имела самое непосредственное влияние на формирование нравственных идеалов композитора.

Наиболее «песенными» поэтами в начале века были Цатурян и Исаакян, отчасти Туманян. Характерная для армянской камерно-вокальной музыки «национальная лирика» (по терминологии Терьяна)¹⁶ продолжала быть ведущей до 1907 г. В эти годы она приобрела более интимный оттенок. Вот типичный образец такой поэзии:

Не проси меня о песне,
Песнь моя тосклива.
В звуках ее глухнут
Мечты ликующего сердца твоего.
Но в сердце моем
Яд, страданье, ночь пока,
И песен этих для тебя
Не буду петь я никогда.

(А. Цатурян)

И не случайно, что примерно в одно и то же время (1903—1904) на этот текст были написаны романсы такими разными по стилю авторами, как Г. Сюни и А. Маилян.

К 1906—1907 гг. общественная атмосфера стала сгущаться. В России после революционных событий 1905 г. реакция вступила в свои права; в турецкой Армении опять начинались гонения на армян...

В 1907 г. появился альбом Е. Багдасаряна «Слезы» как отголосок на события, всколыхнувшие армянский народ. В том же году вышел в свет первый сборник стихов В. Терьяна—«Грезы в сумерках». В армянской культуре начиналась «терьяновская поэма»...¹⁷

Именно в эти годы на музыкальной арене появился Р. Меликян, первые произведения которого создавались под влиянием поэзии В. Терьяна. И дело не только в том, что в своем творче-

¹⁶ Говоря о творчестве Туманяна, В. Терьян подразделял его поэзию на «национальную» и «субъективную».

¹⁷ О ней замечательно написано в воспоминаниях Ст. Зорьяна, приведенных в кн.: Գ. Գրիգորյան, Ռոմանտիկ Մելիքյան.

стве он часто обращался к стихам поэта¹⁸. В данном случае речь идет об эмоциональном ключе, об определенном душевном настроении, видении и восприятии мира, навеянном лирикой В. Терьяна. Это и был тот самый «осенний» период творчества композитора, о котором уже говорилось выше.

Творчество Р. Меликяна тех лет сближает с поэзией Терьяна общий элегический тон, хрупкость образов, «блеклый» колорит, тяга к сумеречным настроениям. Однако Р. Меликян все чаще стал обращаться к поэзии Туманяна¹⁹, а в зрелый период — к устному народно-поэтическому творчеству и к произведениям известных детских писателей: А. Хнкояна и А. Агабаба. Ему импонировало светлое, чистое восприятие жизни, присущее детям, способствующее решению художественных задач, продиктованных эстетическими идеалами композитора. Для этого как нельзя более подходили упругие, звонкие, четкие рифмы Хнкояна и Агабаба, созвучные с музыкально-выразительными особенностями творчества Р. Меликяна.

Каково же было отношение композитора к поэтическому слову, как он воспринимал поэзию и как использовал ее в своем творчестве?

В одних случаях он старался найти музыкальную интонацию, соответствующую текстовой («Ивушка», «О, кагавик», «Алый марджан» и др.).

Светлая, радостная поэзия Хнкояна имеет несколько шуточный, игривый оттенок. И в мелодии Р. Меликяна лирический запев («Алый марджан, ты мой джан») прерывается озорной интонацией («дили, дили, дили джан»). В тексте первая и третья строки имеют одинаковое окончание, соответственно в мелодии 3—4, 11—12 такты также буквально повторяются (кстати, повторяя интонационный рисунок текста).

В других случаях он предлагал свое прочтение текста, несколько отличное от поэтического первоисточника («Дикий цветок», «Горишь ты, роза», «Унесите, бури» и др.). Красноречивым примером может служить песня «Дитя и струйка». Стихи рассчитаны на исполнение самих детей, повествование ведется от их имени (отсюда и лексика с ласково-уменьшительными оборотами

¹⁸ Как известно, в первых опусах Р. Меликян в основном обращался к поэзии О. Туманяна и А. Хнкояна. К Терьяну он обратился лишь в «Осенних строках».

¹⁹ Причем ранние песни, написанные на слова Туманяна («Осенняя песня», «Разлука», «Роза») звучат в «терьяновском» тоне. Позже, с изменением эстетических воззрений, изменился и аспект восприятия композитором поэзии Туманяна («О, кагавик», «Дитя и струйка», «Море цветов»).

«резвушка-струйка, прожурчи...»). Музыка же рассчитана на исполнение взрослых. Ямбическое начало песни выполнено в духе восторженного обращения, как запев ашуга. У поэта куплет песни состоит из двух строк: первая выражает вопрос, вторая — обращение к ручью. У композитора куплет можно подразделить на три части: сначала ставится вопрос в активной интонации («С каких высот стремишься ты?»), затем следует первое обращение («Резвушка-струйка») на предыдущем мотиве, словно мальчик повторяет вопрос, и уже после этого второе обращение («Прожурчи...»), которое выражает ласковую нежность. Припев песни — ответ ручья — в поэтическом тексте мало разнится от предыдущего в ритмо-интонационном отношении, в мелодии же происходит резкая смена метра, ритма, регистра и мелодического рисунка, сразу переключаящая на «действие в лицах». Примером своеобразного прочтения поэтического текста с выделением одной, особенно поразившей композитора грани, является романс «Горишь ты, роза»²⁰. Мы уже отмечали социальный подтекст этого стихотворения²¹. Но музыка романса написана в другом интонационном ключе — в гамме восторженно-патетических и нежно-лирических настроений. И не потому, что творчеству Р. Меликяна чужда остросоциальная направленность (мы знаем, что весь цикл «Змрухти» пронизан ею), а потому, что в данном стихотворении воображение композитора больше всего поразили образ рдеющего цветка, образ расцветшей, подобно розе, девушки²².

Р. Меликян умел мастерски раскрыть мельчайшие интонационные штрихи текста, «омузыкалить» их, выразить в звуках богатство образов и их внутреннюю динамику. «Песнь расставанья» и «Не плачь» заслуживают в этом смысле более пристального разбора.

Один из шедевров раннего Р. Меликяна, романс «Песнь расставанья», весьма типичен для умонастроений первого десятилетия XX в.²³ Любовно-лирический текст полон глубокого содержа-

²⁰ Удивительно, что Р. Меликян лишь однажды обратился к творчеству такого музыкального поэта, как А. Исаакян. Судя по всему, стихотворные тексты он воспринимал скорее как литературу, чем поэзию, т. е. содержательная сторона, конкретные образы превалировали над музыкальным (с точки зрения поэзии) прочтением.

²¹ См. сноску 12 на стр. 128.

²² В комментариях к VII главе книги «Романос Меликян» Г. Геодакян приводит любопытные данные о том, что музыкальный образ песни первоначально был навеян стихотворением Н. Кучака.

²³ Вспомним, что примерно тогда же (1907) А. Спендиаров создал легенду «Бэда-проповедник».

ния. Сюжет с типично романтической аллегорией (беззащитная лодка в бушующем море), по существу, трактуется в плане противопоставления личности и общества.

Трехчастная форма песни с динамической репризой имеет следующую структуру мелодии:

I к.	II к.	III к.
$a-a_1-a_2-a_3$	b	$a-a_1-b_1-a^1$

Ее некоторое ритмическое однообразие компенсируется интонационной активностью, наличием тематической разработки. По сути дела, основное интонационное зерно песни заключено в первой музыкальной фразе: «Ты беспечно взглянула» (a), из которой композитор распутывает целый клубок богатых оттенками чувств (пр. 23).

Смысловой и музыкальный акцент падает на слово «беспечно», выражающее горечь и сожаление (a), в строке «И прошла грациозно» (a_1)—мелодия приобретает игриво-ласковую интонацию (отклонение в мажорную сферу III ступени и волнообразная мелодическая линия). В третьей строке «...Я удалился опечален» (a_2) «дарнацац»—опечаленный в тексте Терьяна имеет интонацию огорчения, между тем как к музыке больше подошло бы слово «врдоввац», выражающее протест, возмущение. Четвертая строка «Я удалился и зарыдал» (a_3) существенно отличается по интонации от первой фразы (a): подчеркнутая нисходящая терция и дальнейшее нисхождение сгущают интонацию грусти, а неожиданный скачок к доминанте лада подчеркивает незавершенность мысли—многозначие текста.

Во II куплете передано активное движение: восходящие интонации, убыстряющийся ритм воссоздают образ бушующей стихии (символ душевного смятения). В отличие от более нейтрального текста, в котором эмоциональный акцент падает на слово «безнадежно», музыка бурная, композитор как бы выдвигает на первый план образ бури.

Примечательные изменения наблюдаются в репризе. Первая строка («Не зовет меня вдали маяк надежды») имеет незначительные отклонения от первого куплета, меняющие эмоциональный оттенок репризы. Там мелодическое движение шло от тоник к меднанте, в репризе же начальный мотив ($des-e-as$) представляет собой звуки минорного трезвучия—консонизирующего созвучия. Но в контексте f -moll оно звучит диссонантно, так как представляет собой последовательность ув. 2 и ум. 4, и эта жесткость передает как бы душевную неприкаянность, безнадежность. В третьей строке («Лишь голос рыдает») восходящие напряжен-

ные интонации в высоком регистре, хоть и несколько шаблонные, очень точно отражают образы текста. И наконец четвертая строка («Лишь беспросветная мгла...») — красноречивое перевоплощение второй фразы: там отклонение в мажорную сферу с лидийским наклоном: as—b—c—d—es, здесь же — подчеркивание ми-

23

Դու ան - հոգ նա - յե - ցիր իմ վը - րա ու ան - ցար թո խա -

- դով կա - նա - ցի ես քեզ - ճից դառ - նա - ցած հե - ու - ցա. ես քեզ -

- ճից հե - ու - ցա ու լա - ցի. իմ հո - գին ծո - վե - րում ան - ծա - նոր

մե - նա - վոր ու մո - լո ր մի նա - վազ. մատ - նե - ցի փո - րոր

կին աղ - մի - կուս հու - սա - բեկ րո - դած դեկ ու քի - ա - կ

Ինձ հեռ վից լույս փա - րու չի կան - չու - մ. չի ժըպ - տում ինձ խա -

- դաղ հան - գըր - վա - ց. մի - այն նա - յնե ճը - չում հա - ու - չու -

- մ ան ու - փաց մեզ մը - չուչ է մի - ա - յն

норной терции вверх: as—b—c—des—es; мелодия романса оста-навливается на доминанте, не завершаясь, как и текст, словно мысль героя застывает в неизвестности перед будущим.

Другой блестящий пример создания мелодии, основанной на логическом осмыслении поэтического текста,—песня «Не плачь».

Стихи Д. Демирчяна задуманы как обращение к собеседнику в увещательной форме. Приводим стихотворный текст со знаками, указывающими на соответствующее произношение, продиктованное живой речью, ибо это важно для расшифровки мелодии:

Не плачь, не слези очей своих...
Пожалей их яркий блеск... пройдет...
О, не грусти, цвет твоей весны сгорит мгновенно,
Светлый май твой пройдет...
Ах, зачем, джан, ты в слезах скорбишь?
Эта ночь души твоей пройдет...
И наша жизнь тень, призрак сказки...
Не спешн... не скорби... пройдет...

Մի լար, մի թացիր աշերդ
Աչքիդ լույսն ափսոս է, կանցնի...
Մի՛ տիրիր, վարդ դարուն հասակդ մի օ՛ր է,
Վառ մայիս կանցնի...

Ի՞նչ ես, ջան, էդ դարդին գերվել,
Դա էլ մի գիշեր է, կանցնի,
Էս կյանքն էլ եփիար է էսպես,
Մի շտապիր, մի տանջվիր, կանցնի...

Сравним приведенные знаки с музыкальным рисунком мелодии и ее агогическими штрихами. Нетрудно заметить, что внутренняя пульсация мелодии и текста удивительно совпадают (пр. 24).

Отметим разницу в интонировании слов первого куплета «не плачь» и «о, не грусти»: в первом случае—требование, активное вмешательство, во втором—нежность и увещание. Важно сравнить соответствующие разделы первого и второго куплетов. Выражение «миг счастья слишком краток» подчеркнуто восходящей интонацией и акцентом на слове «миг». Это как бы ремарка композитора. Во втором куплете музыкальное изложение несколько переиначено, здесь скандированы слова «не спешн...», «не скорби...». В романсе «Не плачь» Р. Меликян мастерски «режиссирует»²⁴ текстом, как бы выводя на «мизансцену» главное и ступеневая второстепенное. В этом смысле интересно подано

²⁴ Термин Ю. Н. Тюлина.

слово «пройдет». Оно четырежды появляется в тексте, являясь своеобразным смысловым и ритмическим рефреном. Композитор трактует его по-разному. В верхнем регистре оно звучит как обращение к собеседнику, успокаивая и обнадеживая, в нижнем—

24 Adagio misterioso. Quasi Improvisato

Уի լար. Մի րա ցիւր ւ - շե րը
Не плачь, не слези о - чей сво - их

Աշ-րի լույսն ափ-սու է կաճ - ցի...
По-жа - лей их яр-кий блеск... прой-дет..

Уի աղիւ-րիւ վարդ ցա-րու՛ն հա - ւա - կըր մի օր է
О, не гру-сти... цвет тво-ей вес - ны с го - рит мги՛ն քան ու

как внутренний голос, с горечью и сожалением констатирующий, что все в этом мире преходяще.

В песнях Р. Меликяна армянская речь впервые полилась свободно и непринужденно, заискрилась живым дыханием естественного, чисто народного интонирования. В своих песнях он не ставил перед собой задачи разработки декламационных элементов стиха, напротив, Р. Меликян мыслил всегда песенно, исходя из мелодических законов. Но в то же время он подчеркивал в мелодии образную характерность, мыслил «театрально» и всегда конкретно.

Чрезвычайно скромные по замыслу песни Р. Меликяна, благодаря совершенной форме и яркой самобытности, не только переросли рамки камерного исполнительства, став достоянием широких слушательских масс, но и явились образцовыми примерами национального искусства.

Секрет их обаяния в благородной простоте музыкально-выразительных средств. Композитор не стремился к напыщенной высокопарности музыкальной речи. Песни его, в большинстве своем написанные в куплетной форме с предельно лаконичным фортепианным сопровождением, являются образцами произведений, значительных своей простотой. Он не увлекался и красочностью гармоний, в том плане, в каком это было модно у западноевропейских и отчасти русских ориенталистов в начале века, которые в первую очередь подчеркивали экзотичность. Р. Меликян красочен и колористичен в ином плане, в иной плоскости, где-то соприкасающейся с Комитасом. Об этом ниже.

Все его помыслы были направлены на создание эмоционально насыщенного образа, художественно завершенного и выразительного. Искусство композитора в высшей степени искренне. Недаром в его письмах красной нитью проходит любовь и преклонение перед Чайковским, который как художник был близок и понятен Р. Меликяну. Но, оставаясь верным своему кумиру и будучи весьма схожим с ним в эмоциональном плане, Р. Меликян по своему мировосприятию отличался от великого русского композитора. Если творчество Чайковского с годами становилось все более драматичным, переходя в область экспрессивного психологизма, то художественные склонности Р. Меликяна претерпели как бы обратную эволюцию. В этом, думается, немаловажную роль сыграло и его увлечение народным, в частности крестьянским, искусством, к которому он явно тяготел в зрелый период творчества (не без влияния искусства Комитаса). Недаром подавляющее большинство произведений сборника «Зар-вар» относится к пейзажу и жанровым зарисовкам.

Аналогии с Чайковским продиктованы отнюдь не намерени-

ем сравнить две несравнимые величины, а частым обращением самого Р. Меликяна к имени великого русского симфониста. Р. Меликяна можно сравнить скорее с Шубертом—гениальным основоположником европейской романтической песни. Абсолютно справедливы слова о том, что если бы Шуберт ничего не создал, кроме своих песен, то и тогда он был бы выдающимся композитором, признанным всем миром. Масштабы деятельности Р. Меликяна значительно скромнее, однако в истории отечественной музыки ему отведено примерно такое же место. Своим творчеством он так же, как и Шуберт, поднял песню на уровень большого, классического искусства.

В процессе полувековой кристаллизации новый мелос к началу XX в. приобрел уже некоторые типичные черты, о которых говорилось в предыдущих главах. Однако он в значительной мере все еще нес на себе отпечаток европейской культуры и эмоциональный настрой городских разночинных кругов с их весьма односторонней художественной ориентацией и запросами.

Первые опусы Р. Меликяна, вплоть до «Осенних строк», написаны в русле упомянутых тенденций. В произведениях, созданных в этот период (среди них такие великолепные образцы камерно-вокальной лирики, как «Роза», «Осенняя песня», «Песнь расставания», «Дикий цветок» и др.), удивительно проявляется талант автора, сочетающего яркую художественную одаренность с национальным мышлением. Именно это отличает произведения раннего Р. Меликяна от произведений других армянских авторов того периода. Мелодии этой серии выделяются рельефной выразительностью, естественностью течения, красотой и эмоциональной насыщенностью. В них наряду с чисто музыкальной живописностью решающую роль играет тонкое ощущение поэтического образа. «Европейские песни» Р. Меликяна (так мы будем впредь условно называть произведения описываемого периода) ближе к понятию романса в его общепринятом смысле, нежели песни зрелого периода. Причина этого в источниках, от которых отталкивается автор. В данном случае—это образцы русского классического романса и опыт новой армянской профессиональной песни. Иное дело—зрелые циклы («Змрухти», «Зар-вар»). Здесь уже композитор апеллировал к другим источникам.

Ко времени вызревания замысла цикла «Змрухти» художественные взгляды Р. Меликяна претерпели эволюцию. Это заметно и по переоценке его ранних увлечений и антипатий (в частности, некоторая резкость суждений о Комитасе и Спендиарове уступила место глубокому уважению и осознанию их роли в отечественной культуре). Определенную роль сыграли и «Армянские эскизы», где заметен, хоть и не очень явственно, качествен-

ный перелом в «эстетике» композитора в сторону «демократизации» взглядов и ориентации на народные истоки творчества.

Все это предопределило поворот композитора к новым художественным горизонтам.

«Старое мне не нравится, не соответствует моим переживаниям, а новое не могу найти... Нужно это новое найти, а для этого нужно сделать усилие»²⁵. К тому же времени относятся весьма примечательные раздумья композитора, свидетельствующие о мучительных поисках ответов на самые насущные проблемы: «Что значит отечественный дух и что такое колорит в музыке, в чем их различие и важность, что следует развивать—дух или колорит, стиль»²⁶.

Некоторая прямолинейность поставленных вопросов исходит из неразработанности и неясности эстетических и теоретических проблем армянского музыкознания на том этапе. Однако при этом нас не может не волновать страстное стремление художника проникнуть в святая святых искусства, найти ключ к разрешению наиболее болезненных проблем национальной музыки. Напряженный поиск принес положительные результаты, и уже к 1918—1920 гг. Р. Меликян, по существу, ответил на эти вопросы опытом своего творчества.

Реформа Р. Меликяна заключалась в том, что отныне композитор отталкивался не от бытующей профессиональной практики с ее ориентацией на русско-европейский романтический стиль, а от исконно народного и народно-профессионального искусства, от национальных традиций, имеющих вековую давность. Однако делал он это на высоком профессиональном уровне, уровне классического искусства. Иными словами, он пошел по пути Комитаса. Но времена уже были иные. И в отличие от своего соотечественника Р. Меликян создает собственные оригинальные мелодии, яркие в своем национальном выражении и выпуклые в образно-поэтическом воплощении. В процессе работы он апеллировал к народным ладам («европейские» романсы его тоже написаны в распространенных в армянской музыке ладах, но там он как бы приспособливал их к европейской тональной системе), слагал мелодии на основе национального ладового мышления²⁷, пользовался типичными ритмо-формулами народ-

²⁵ Из письма к Д. Согомоняну (Р. Փյոնիկյան, Բոնանո Մելիքյան, էջ 115).

²⁶ Там же, стр. 118.

²⁷ Примером может служить начало песни «Цил-циль», написанной в двойственном ладу: Звукоряд ее таков: f-g^{is}-[a]-b-cis-d-e. Музыкальная фраза строится следующим образом: 1 такт—тонический звук (a) с нижней вспомогательной фигурацией. В европейской системе это был бы звук «gis», но в армянском интонировании более типично использование нижней медианты в ка-

сей музыки, конструировал целое в характерных формах народного песнетворчества, где истоками для него являлись две ветви национального фольклора—ашугское и крестьянское искусство²⁸. Этим Р. Меликян также отличается от Комитаса с его особым интересом к крестьянскому творчеству. У Р. Меликяна нет резкого разграничения жанровых истоков: ашугская и крестьянская специфика соседствуют в едином органическом слиянии.

Примером этому является песня «О, кагавик», схожая с народными причетами, которые поются как бы без начала и конца²⁹. В «О, кагавик» между фразами нет цезур, куплет плавно переходит в припев, а тот в свою очередь, следуя принципу непрерывности, повторяется. Единственная передышка—фермата между двумя куплетами, продиктованная логикой композиторских законов творчества.

Здесь же имеется элемент формообразования, идущий от ашугского искусства. Песня начинается с верхних звуков дорийского лада в типичном гласовом обороте. Р. Меликян особо подчеркивает (фактурно и ладово) горестное восклицание «вай». Оно является как бы лейтмелодией, настраивающей слушателя на определенный лад. Взяв за основу ведущее интонационное зерно поэтической основы, Р. Меликян из него выводит дальнейшие узоры мелодии (см. пр. № 30). Прием этот обусловлен спецификой искусства ашуга, рассчитанного на аудиторию и потому, согласно законам сцены, с самого же начала исполнения старающегося привлечь внимание слушателей³⁰.

В новой профессиональной песне того периода, кроме «О, кагавик», пожалуй, нет ни одной с таким началом. По характеру

честве нижнего вспомогательного звука тоникой (a—f—a). Так поступает и Р. Меликян, несмотря на наличие в звукоряде песни звука «gis».

Далее. Согласно европейским канонам, образующаяся в двутакте ув. 5-та (f—cis) прозвучала бы диссонантно, между тем в системе народных ладов она звучит гладко и естественно.

²⁸ Об особенностях крестьянской и ашугской песни см.: Կոմիտաս Հողմաներ և ուսումնասիրող թյուններ; Х. Кушнерев, Вопросы истории и теории...: А. Кочарян, Армянская народная музыка, М.—Л., 1939; Р. Атаян, Армянская народная песня, М., 1965; Գ. Աղայան, Հայ գուսանները և գուսանաշուրջական արվեստը, Երևան, 1959; Գ. Առնյան, Աշուղները և նրանց արվեստը, Երևան, 1964; Գ. Քոչարյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 1971:

²⁹ См. о жанре народных причетов в работе: Գ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, Երևան, 1969.

³⁰ Принцип «вершина-источник» (Мазель) встречается в большинстве песен цикла «Змрухти» («Горишь ты, роза», «Не плачь», «Дитя и струйка»).

и теме эта песня близка с песней ашуга Дживани «Ах, оставил я дом» (пр. 25), в творчестве которого, как отмечают исследователи, намечаются тенденции сближения ашугской культуры с народно-крестьянским песенным искусством. Эта тенденция еще более подчеркнута в творчестве Шерама, с песней «Любовь бат-

25 Andante espressivo

mf նվազ
rit.
t:ra mf rubato
Ախ. Ի՞նչ - կեր եմ խեղճ տղկ - լոր
զիմ ճշ-ժեր զիմ տուն. կո լոր-տիմ մեկ փը-շուր չոր խա - ցի խա - մար.
ա-վա՛ղ ա-վա՛ղ ա-վա՛ղ ըսկի չու-ցիմ դա-դար. ըսկի չու-ցիմ քուց.
յոր տա-րի է ի-ճե չուցիմ մեկ խա-պար ավա՛ղ ա-վա՛ղ ա-վա՛ղ.
ըս - կի չու-ցիմ դա դար իս կի չու-ցիմ քուց. յոր տա - րի է
ի - ճե ո՛հ ի-ճե լե լեմ լե - լեմ
լեմ չու-ցիմ մեկ խա - պար. ա-վաղ ճայ-րե-ցիք. ա - վա՛ղ:

рака» которого (пр. 26) интонационно перекликается песня Р. Меликяна «Хороводная» («Зар-вар»).

Значение реформы Р. Меликяна не ограничилось завоеваниями в области мелодии. Художественная индивидуальность его ярче всего проявилась в фортепианном сопровождении его песен.

Именно здесь обнаруживаются потенциальные возможности дальнейшего развития армянской композиторской школы. Сказанное в первую очередь относится к гармонии Р. Меликяна³¹, которая

26 Allegro

Հաւ-կես գը-ցեմ քը - րո-ցըս. Հաւ-կես գը-ցեմ քը-րո-ցըս.

Հա - միչ Լըց-ցեմ ջեր-մո - ցըս. Հա - միչ Լըց-ցեմ ջեր-մո - ցըս.

Վա-ղուց յա - րիս Հեմ տե - սել. Վա - ղուց յա - րիս :

Հեմ տե-սել. Կը-րակն է Լըց - Վել ծո-ցըս. Կը-րակն է Լըց -

- Վել ծո - ցըս. Լու - սի - կըս կեր րա

Հա - յի ա - փե-րեց. Հո - Լի տա-փե-րեց ծա - ղիկ-ցեր ժող-վե.

բեռ բառ-նա. Հեղ - ցի հշապ Ըն - ծի մո - ռա-նա.

բող-ցի հե-ռա-նա, ու - րիշ յար բըռ-ցե. տը-ված եր-դու-մեց ետ դառ-նա.

³¹ Ей посвящена вторая глава кандидатской диссертации Р. Степаняна «О своеобразии аккордовых структур в гармонии армянских композиторов» (рукопись находится в Институте искусств АН Арм. ССР).

хоть и имеет в своей основе некоторые отправные точки, но в целом опирается на воображение художника и его особый вкус к определенным звукосочетаниям.

Р. Меликян не проявляет большого интереса к модуляциям, к тональным сопоставлениям, хотя мы можем привести примеры интересных политональных решений («Дитя и струйка», «Ах, ночь ясна»)³¹. Композитор обычно предпочитал всему этому ладовую переменность, и здесь его гармонический вкус диктовал интересные решения. Не предъявляя особых требований к гармонии, с точки зрения драматургии формы, раскрытия психологического состояния, эстетика Р. Меликяна основывалась на поисках наиболее характерных, ярких звуко-красочных вертикалей, властно диктуемых волей автора. Не искушенному в армянской музыке слушателю, мы уверены, с первого же знакомства запомнится остро диссонантная, резкая звуковая палитра Р. Меликяна, основанная на технике смещения цвета, своеобразная «полихромность» звуковых комплексов.

Особой выразительности это достигло в произведениях зрелого периода, когда композитор отходит от европейских канонов. Хотя пристрастие к острым созвучиям не явно, но давало о себе знать уже в ранних произведениях композитора. Исследователи творчества Р. Меликяна (Г. Геодакян, Р. Степанян) отмечают особую роль интервалов м. 2 и б. 7 в гармоническом мышлении композитора. К ним в зрелый период прибавились и другие характерные интервалы, идущие от вертикально звучащих ладов,— принципа, являющегося основополагающим в творчестве художника («ладо-диссонантные» созвучия по Р. Степаняну). В этом смысле Р. Меликян имеет точки соприкосновения с Комитасом и этим оба отличаются от всех остальных композиторов той эпохи. Однако творчество Комитаса, являясь искусством колористичным, вместе с тем отличается особой приверженностью к чистым краскам, к сопоставлению их, а не контрастированию и тем более смещению. Техника Комитаса чаще напоминает акварель и гуашь, между тем как для палитры Р. Меликяна характерны насыщенный цвет и жирные мазки. Комитас тяготел к диатоническим ладам, к консонантности, Р. Меликян же питает явное пристрастие к хроматизмам, мыслит в целом диссонантно. Стиль Комитаса основан больше на линейно-полифоническом мышлении и поэтому стоит особняком в армянской профессиональной музыке начала XX в., в то время как творчество Р. Меликяна гомофонно-гармоническое и, следовательно, мы можем его методы гармонических решений сравнивать с методами других представителей того же направления.

³¹ «Дитя и струйка», тт. 1—5 и далее; «Ах, ночь ясна», тт. 11—14.

Рассмотрим, например, песню «К возлюбленной», в основе которой лежит популярная в конце XIX в. городская мелодия «Ночью и днем», обработанная в 1909 г. А. Тер-Гевондяном³² и в 1916 г. А. Спендиаровым, т. е. незадолго до появления песен «Змрухти».

Обработка А. Тер-Гевондяна выдержана в традициях школы кучкистов, послужившей отправной точкой в конце XIX—начале XX вв. для дальнейшего развития данных тенденций в творчестве европейских композиторов, работающих с ориентальным материалом. Для этих традиций было характерно широкое использование переменности, увлечение натурально-ладовыми ступенями, вкус к необычным гармоническим последованиям (пр. 27).

Обработка Спендиарова имеет совершенно иной характер. Оставаясь верным другой традиции русской школы, с ее бережным отношением к народному мелосу, он не выдвигает задачу гармонического оформления на первый план. Его цель—сохранить первозданную прелесть мелодии, придав ей черты романсовой лирики. Подход композитора глубоко этичен. Вся песня выдержана в одной тональности—«f». Никаких отклонений, никаких «вкусных» противопоставлений. Лишь небольшие штрихи передают трепетную взволнованность тона (пр. 28).

Возвращаясь назад, к концу XIX в., хотим напомнить еще об одном варианте обработки этой песни—«Ночью и днем» Екмаляна. Мелодия ее несколько разнится от вариантов Тер-Гевондяна и Спендиарова. Она отражает стиль Екмаляна с его приверженностью к академизму с одной стороны и привнесением ашугских интонаций в обрабатываемые им городские мелодии—с другой.

Обработка Екмаляна примечательна другим—осторожностью в выборе гармоний и фактуры. О том, что Екмалян владел фактурой европейского романсового письма, известно по романсу «Из слез моих». И просто удивительно, как ограничивал себя этот композитор во всем, что касалось армянского материала. На первых порах формирования композиторской школы, подобный подход Екмаляна вызывает чувство огромного восхищения. На первый план композитор выдвигал принцип отбора, ограничения музыкально-выразительных средств от всего, что чужеродно армянской музыкальной стихии. Действуя методом исключения, он добивался большой национальной определенности, оставаясь в

³² Стилистически она в русле и более поздних вокальных сочинений композитора. Мы привели ее для сравнения, имея в виду одинаковый первоисточник.

рамках европейской теоретической системы. Поэтому мы говорим о характерных «екмеляновских» аккордах без терцовых тонов; о характерных, основывающихся на определенных интонационных оборотах кадансах; о характерных задержаниях, «загрязняющих» звучание, но привносящих национальный колорит; о характер-

27 Lento

9h - 2br - gb - rbl 4b fwh - fwh -
И день и ночь я вздох-хов не

- 2bf. wh o-ph - nph ph wh - rph.
таю, ты зна - ешь как те - бя люб - лю

ном, порой, расположении звуков, создающих своеобразное звучание параллельных кварт (пр. 29). Все это, эскизно выраженное в творчестве Екмаляна, имело первостепенное значение для формирования композиторской школы. Екмалян как бы профильтровал европейское многоголосье и откорректировал его применительно к армянской музыке.

28 *p* *a tempo*

И - днь и - ночь дзы - на - на - на

я - те - бя люб - лю те - бя зо - бу

Истоки гармонии Р. Меликяна, думается, восходят именно к Екмаляну, которого он очень высоко ценил³³. Об этом же пишет и К. Худабашян: «...нередко (Екмаляном.—А. Г.) создаются аккорды особого типа, того, который в армянской музыке впоследствии стал характерным для творчества Романоса Меликяна»³⁴.

Отталкиваясь от принципов Екмаляна (исключение, затем обогащение), Р. Меликян пошел дальше в раскрытии законов ар-

³³ См. его статью в журнале «Театр и музыка», Баку, 1915.

³⁴ К. Худабашян, Армянская музыка..., стр. 174.

мянского гармонического многоголосия, основывающихся на его национальном ладовом мышлении и чувстве колорита. Решающую роль в этом процессе сыграла и сама яркая художественная индивидуальность классика армянского романса.

29 Adagio

Գի - շեր ցե - թեկ կը - րա շա - չեմ

ա՛րօ - թի - սրտի քո սի - րուդ սեմ ա - չե թուդ

Վարդ ա - տե - թուդ Գար - ցը - լե - ցա

А теперь о том же «дорийском» ладе в песне Р. Меликяна
«О. кагавик» (пр. 30).

30 Moderato con moto *mf*

Վա՛յ լա - րա - զիկ.
О. ка - га - вик.

con rigore *mf*

սեկ լա - րա - զիկ. շա - լիկ մա - լիկ սի բուճ ֆա զիկ
о бе - дия - жка! Го - ре не стрень - ка - я пта - шка

Վա՛յ րո՛ւն սի՛ն է՛ն խո՛ւրդ - րո՛ւն սի՛ն
Го - ре се́ра гу на - бо - ле вше - му

С самого начала заметен принцип *переменности лада*³⁵. Уникальное фортепианное вступление подчеркивает эолийское наклонение, в то время как мелодия вступает с характерной дорийской попевкой (d—cis—d). Вступают «ползучие» подголоски, создавая иногда вместе с мелодией политональный эффект (т.т. 3—4).

Характерны для композитора диссонантные созвучия (сочетание 2, 4, ув. 4 и 7) и интерес к звучанию параллельных кварт и квинт. Все это вместе воспринимается как яркий и броский «меликяновский» стиль. Стиль новый, поднявший отечественную музыку на более высокий уровень художественного выражения.

Не менее своеобразна и ритмика композитора. Достижения Р. Меликяна в этой области трудно переоценить. Хотим напомнить, что все армянские композиторы—его современники³⁶, оставаясь в рамках европейской системы творчества, в той или иной степени в меру своего дарования и возможностей приносили крупницы национального. И однако менее всего нововведения коснулись области ритма. Здесь инерция европейского музыкального мышления держалась устойчивее, хоть и были некоторые подражания народно-танцевальным ритмо-формулам (Н. Тигралян, Г. Сюни, А. Спендиаров³⁷ и др.). Р. Меликян внес качественные изменения в эту сферу армянского музыкального искусства. Огромное ритмическое богатство произведений композитора обусловлено стихией творчества—активной, цепкой и действенной, выражающей сущность его отношения к действительности как утверждению красоты и радости бытия. Характер композитора диктует решительность и категоричность суждений и взглядов. Ритмическая сторона его музыки отражает особенности художественного склада композитора и играет огромную роль в системе музыкально-выразительных средств.

Известно особое значение роли ритма в гомофонно-гармоническом стиле музыкального творчества³⁸, в отличие от полифонического. Это можно полностью отнести к Романосу Меликяну. Для определения особенностей ритмики его творчества в первую очередь нужно подчеркнуть роль *акцентности и несимметричную квадратность*: музыкальные построения отличаются четкой рельефностью и периодичностью, при этом заметен несимметричное деление музыки во времени. В произведениях Р. Мели-

³⁵ У А. Тер-Гевондяна наблюдалась, в основном, тональная переменность.

³⁶ Не говоря о Комитасе, достижения которого уникальны также в этой сфере творчества.

³⁷ Речь идет о творчестве А. Спендиарова до 20-х гг.

³⁸ В. А. Холопова, Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX в., М., 1971.

кяна преобладают нечетные и переменные метры, идущие от народной традиции; часты также приемы полиметрии и полиритмии. Однако только в сочетании с определенной акцентуацией они создают лицо «меликяновской» ритмики.

Помимо форсирования отдельных звуков и аккордов (передающихся знаком > или обозначенных з) в его музыке ноты подчеркнуты форшлагами, синкопами, вычленением гармонического созвучия или контрастным сопоставлением регистров. Для акцентуации Романоса Меликяна чрезвычайно характерна синкопированность, подчеркивание слабых долей, что придает музыке особую упругость.

Приведем отрывок из песни «Горишь ты, роза» для пояснения особенностей ритмического мышления Романоса Меликяна (пр. 32 д).

Мелодия: I т.—метр 6, подчеркнута трехдольность (3+3), акценты падают на сильные доли (1,4); II т.—метр 7, трехдольность нарушена (3+4), акценты переставлены (2,4). Налицо квадратность построения: предложение делится на две музыкальные фразы. Но стопы фраз не идентичны. Отсюда создается ощущение несимметричной квадратности или «нерегулярно-акцентной»³⁹ ритмики композитора.

Сопровождение: I т.—в басу сохранена трехдольность (3+3), сверху подчеркнута двудольность за счет перемежающейся акцентуации (2+2+2); II т.—в метрическом отношении соответствует мелодии.

«Перебои ритма»—подчеркивание то слабых, то сильных долей, создающих эффект полиметрии—напоминает бурление неумных сил, стремящихся найти выход. Музыка Р. Меликяна, как бы сдерживаемая четвертными длительностями, вдруг разливается в прихотливом ритме арпеджированных звучаний, обрывающихся акцентированными аккордами, как бы преграждающими дальнейшее течение.

Самобытное чувство ритма у композитора основывалось, одновременно, на глубоком постижении народно-музыкального творчества. Сочетание этих двух основ придало неповторимую прелесть ритмике Р. Меликяна.

Вспомним песню «Циль-циль» (пр. 31). Вся песня строится на ритмической формуле, типичной для народных танцев и имитирующей ударный аккомпанемент доола, на которую автор наизывает изысканный узор. Богатство разработок ритмических деталей уподобляет его музыку ажурной вязи орнамента, высокие образцы которого получили свое блестящее выражение в различных областях армянского искусства.

³⁹ Термин В. А. Холоповой.

В тесной связи с гармонией и ритмом находится вопрос фактуры музыкальной ткани. Проблема «заполнения пространства» была одним из наиболее уязвимых мест армянской профессио-

31 Allegro con fuoco

Միւ ծիւծ, ծիւծ, ծիւծ, ծիւծ ւ.
Циւծ, циւծ, циւծ, циւ ая

ծիւծ ծիւծ, ու-կիս կը-ցո-լաւ. էն ւ-րե վից 2ող կը-տա.
Циւծ, циւծ, ты свет, жизнь мо-я, эа-той соа-цу луч да-ришь

էն ծաղ կան-ցը ցող կը-տա. կա-նաչ դաշ-տի բուր-վառն է՝
цве-ты ро-сой ты кру-пишь. тра-ву лу-гов по-ля, цве-ты.

82^a *Largo cantabile*

tr. pp

Ա՛խ, ա՛խ - վառ - դի. սի -

Слова В. ТЕРЬЯНА

ОСЕНЬ

32^е Andante

А. ТЕР-ГЕГОНДЯН

интерес к колориту восходят к национальной традиции, обусловленной особенностями национального склада, отличающегося рационализмом мышления и склонностью к аскетическому самоограничению, с одной стороны, и обостренно-чувственным ощущением красок—с другой.

Новаторская же сущность музыки Р. Меликяна нашла выражение в смелых поисках новых созвучий, соотношения ритмов,

ДАП ДАПИ ДАП

Р. МЕЛИКЯН

32

расположения звучащих масс—во всем арсенале музыкально-выразительных средств. В самых элементарных вещах композитор умеет найти изюминку, подобную грани алмаза, блеснувшей вдруг на солнце⁴¹. Заметны особая любовь композитора к сере-

⁴¹ Напомним известную на слуху песню «Я певец любви и розы». На ка-

бристым звучаниям верхних звуков клавиатуры, изысканно орнаментированных, объемное ощущение звуковой палитры, когда с помощью игры регистров композитор создает видимость охвата большого пространства звукового поля. Скрупулезным вниманием к фактуре можно объяснить также обостренное слышание

ГОРИШЬ ТЫ, РОЗА

Слова А. ИСААКЯНА

Р. МЕЛИКЯН

320

Allegro espansivo

Зә փաղ —
Го - ришь ты,

Լո - սառ րա - նի յի - ջիւ
ро - за, яр-кой кра - со - ю,

интервалов: на консонантном фоне акцентирование диссонансирующих созвучий, подчеркивание «пустых» двузвучий, с помощью форшлагов «ломаных» октав и т. д. Индивидуальности Р. Мели-

чающемся, ординарном колыбельном ритме появление акцентированных звучаний секунд и параллельных кварт в синкопированном, «перебойном» ритме воспринимается таким резким контрастом, что выбивает слух слушателя из привычной колеи.

32^c

— Դն և րիւս - րեւ
Ска - жих вы - сот

Լուսնի քաղաքի քաղաքի Դիւսնի քաղաքի քաղաքի
стре - ми - шья ты, ре - зву - ша - струй ка.

Դиւսնի քաղաքի քաղաքի Դиւսնի քաղաքի քաղաքի
про - жур - чи...

rit. pp

кяна присущ эффект неожиданности, проявляющийся во внезапности гармоний, перебоях ритмики и пр. и привносящий много свежего в слушательское восприятие.

Все вышесказанное составляет оригинальный музыкальный стиль композитора, силой своего таланта поднявшего армянскую камерно-вокальную миниатюру на уровень подлинно классического искусства. В этом и заключается историческое значение творчества Р. Меликяна.

СОВЕТСКИЙ АРМЯНСКИЙ РОМАНС

С 1920 г. начинается новая эпоха в истории армянского народа, ознаменованная коренным поворотом общественного сознания. История музыки советского периода—это отражение истории нашей молодой советской республики. Этапы ее включают много драматических страниц, связанных со становлением нового государства. Это было время огромного подъема политического сознания масс, национального самосознания, великих трудовых подвигов и свершений. Все это имело самое непосредственное воздействие на музыку, которая в советские годы развивалась и крепла в горниле огромного общественного накала. Проследившая пути ее становления, нельзя не заметить ясно выраженные тенденции времени: преобладание массовых жанров вокальной музыки в 20-е гг.; крупных, масштабных форм (опера, балет, симфония, концерт и т. д.)—в 30-е; героической направленности в годы Великой Отечественной войны и т. д.

Специфика развития камерно-вокальной музыки в 20-е гг. теснейшим образом связана с общественной атмосферой первых лет установления Советской власти—временем консолидации творческих усилий на создание новой культуры.

Армянские композиторы находились на самых передовых позициях этого процесса. Р. Меликян, А. Спендиаров, А. Тер-Гевондян, С. Меликян, М. Мирзоян, А. Манукян и многие другие вели огромную работу по организации музыкального дела в молодой Армянской республике¹. Но «организационное» десятилетие дало нашему искусству также и замечательные образцы творчества («Алмаст» и «Ереванские этюды» Спендиарова, окончательная редакция циклов «Змрухти» и «Зар-вар» Р. Меликяна, симфоническая поэма «Ахтамар» Тер-Гевондяна и т. д.).

В 20-х гг. в развитии армянской музыки намечаются следующие тенденции. С одной стороны это по-прежнему «фольклористические» устремления, но связанные уже с внедрением традиций крестьянского и гусано-ашугского искусства в *жанры профессиональной музыки*. С другой — смелое освоение композиторами молодой Советской Армении таких жанров, как опера, симфония, камерно-инструментальная музыка и пр. на основе достижений русской и европейской музыкальной классики.

Фольклористический стиль, опирающийся на традиции Комитаса, а также Кара-Мурзы, Екмаляна и Н. Тиграняна, представлен творчеством Р. Меликяна, отчасти А. Спендиарова («Ереванские этюды», обработки народных песен), С. Бархударяна, А. Тиграняна, Д. Казаряна, М. Мирзаяна, К. Закаряна и др. Второе направление профессиональной музыки тех лет связано с именами А. Спендиарова, А. Тер-Гевондяна, А. Степаняна, Х. Кушнарева, Н. Чемберджи, С. Шатиряна и др., т. е. композиторов, получивших образование в русских консерваториях и связанных, прежде всего, с русской музыкальной культурой. Подобное деление весьма условно, так как многие из армянских композиторов принадлежали к обоим направлениям.

Первые камерно-инструментальные произведения А. Хачатуряна, появившиеся в конце 20-х гг., сочетают в себе обе названные традиции и одновременно знаменуют собой новую веку, в которую вступала армянская музыка.

Процессы творчества, характеризующие 20-е гг., не ограничиваются этим десятилетием, а продолжают и далее вплоть до 40-х гг.

Первые годы Советской власти проходившие под лозунгом демократизации искусства, приобщения широких масс к культуре, духовным ценностям, обусловили преобладание определенных жанров. Явлением, характерным для описываемого периода, ста-

¹ Об этом периоде истории армянской музыки см. в кн.: История музыки народов СССР, т. 1, М., 1966; Ք. Կոմիտասյան, Մ. Մուրադյան, Գ. Գյուղակյան, Ազնաւրկ հայ երաժշտութեան պատմութեան, Երևան 1963, էջ 217—228.

ли широко распространенные «песни нового быта»², посвященные труду, стройкам, новым формам социалистического общения, героям дня—рабочим и крестьянам, дружбе народов. Композиторы продолжали культивировать также жанр обработки.

Камерная песня в буквальном понимании, т. е. романсовая культура, рассчитанная на небольшую аудиторию, была отодвинута задачами более насущными. 20—30-е гг., малочисленные по образцам романсовой лирики, выдвинули лишь одно имя, имеющее принципиальное значение для истории жанра,—имя А. Степаняна.

² Цикл «Песни новых дней» Р. Меликяна, песни «Ширканал» А. Тигра-на, «Я каменотес» К. Закаряна, «Не меркни» А. Сатяна, «Джан Азербайджан» А. Тер-Гевондяна и т. д.

АРО СТЕПАНЯН

Ко времени начала творчества Аро Левоновича Степаняна армянская композиторская школа, блестяще завершив первый этап формирования, вступила на новый путь развития.

Окидывая взглядом панораму творчества 20—40-х гг., со всей определенностью можно утверждать, что эти десятилетия, внесшие в армянскую музыку принципиально новые достижения, которые подняли ее на новую высоту, связаны с именами А. Хачатуряна, А. Степаняна и Г. Егнাজারяна, вступившего на путь творчества несколько позднее.

А. Степанян—автор пяти опер, трех симфоний, трех кватетов и многих других произведений крупной и малой формы.

Однако есть жанр, которому он отдавал предпочтение, жанр, сопровождавший художника на всем его творческом пути, отразивший его заветные думы и чувства. Это камерно-вокальная лирика, напоминающая летопись жизни и творчества, словно дневники, письма и воспоминания, раскрывающая перед нами духовный мир их автора—мир человека тонкого, наблюдательного, ощущающего красоту природы, чувств, человеческих отношений, все то прекрасное, что называется одним словом—жизнь.

Лирические дневники А. Степаняна—романсы и песни—насчитывают свыше 150 произведений. Намечается следующая периодизация. Ранние романсы, охватывающие одно десятилетие—с середины 20-х гг. и примерно до середины 30-х; средний, зрелый период творчества, охватывающий конец 30-х и 40-е гг., и поздний период, в который входят романсы 50—60-х гг.

Ранняя камерно-вокальная лирика композитора относится к уже упоминавшемуся фольклористическому направлению, следы которого чувствуются во всем: в выборе тем, жанров, музыкально-выразительных средств. Это было время, когда начинающий композитор находился во власти демократических устремлений армянских классиков—Комитаса, Романоса Мелкяна и Спендиарова, воздействие искусства которых заметно не только в во-

кальных опусах, но и в камерно-инструментальной музыке и опере («Храбрый Назар», «Давид Сасунский»).

В своих воспоминаниях композитор подчеркивал глубокое уважение к своим кумирам и восхищение ими. Приобщение к искусству Комитаса, например, казалось А. Степаняну чем-то само собой разумеющимся и обязательным для любого армянского музыканта. Очень высоко ценил он Спендиарова: «Вдохновенная, кристально чистая музыка Спендиарова не только очаровала меня, но и показала, каких выдающихся результатов может



Аро Левонович Степанян.

достигнуть мастер, основываясь на народном творчестве»¹. А вот что говорит А. Степанян о Р. Меликяне: «Если не считать Комитаса, то самым близким мне по духу из армянских композиторов был Р. Меликян»². И действительно, наиболее принципиальным было влияние Р. Меликяна, вызванное общностью музыкальных восприятий и пристрастий, «подлинно артистическим темпераментом... этого талантливому музыканта». Но было еще одно

¹ Цит. по: Г. Тигранов, Аро Степанян, М., 1967, стр. 22.

² Там же, стр. 11.

очень сильное юношеское увлечение—Э. Григ. «Григ,—признавался А. Степанян,—стал моим любимым композитором. Его творчество всегда привлекало меня своей народностью, удивительной поэтичностью, свежестью гармоний. Григовские приемы ладовой гармонии казались мне близкими для гармонизации и наших мелодий»³.

Эти высказывания—красноречивые свидетельства не только пристрастий композитора, но и «программы действий», особенно на первых порах творчества. Постигшие самобытных черт национальной музыки заметно уже в первых опусах, написанных в студенческие годы,—две тетради, включающие по 4 романса, первая из которых была издана в Москве, вторая—в Ереване. Дата их написания—1924 и 1926 гг.—период обучения в Москве. Первый опус посвящен М. Ф. Гнесину, под чьим руководством делал композитор первые шаги. Отношения между учеником и учителем сложились самые благоприятные, о чем свидетельствует не только композитор, но и сам Михаил Фабрианович: «Помогать ему в шлифовке тонких и талантливых вокально-фортепианных произведений было истинным удовольствием. К более крупным построениям А. Степанян в те годы влечения не имел, сознательно добиваясь возможного совершенства в области музыкальной миниатюры. Иные качества его творческой натуры раскрылись в последующие годы»⁴.

Раннее романсовое творчество композитора охватывает, помимо названных, еще две тетради: оп. 9, состоящий из четырех песен (1934), и оп. 12 («Из старых песен», 1935), включающий пять номеров.

Эти четыре тетради отмечены (несмотря на сравнительно большой период, охватывающий время их создания—1924—1935) единой творческой направленностью. Это—утверждение в своей музыке уже сложившихся жанровых разновидностей армянской камерно-вокальной лирики, восходящих к традициям Комитаса, Р. Меликяна, А. Спендиарова. Здесь и песни, созданные по типу народных трудовых, поднятых в искусстве Комитаса до уровня совершенства и поэтому имеющих большую притягательную силу для армянских музыкантов («Песня молотбы», оп. 1, № 4, «Песня косаря», оп. 2, № 2), и песни типа крестьянских лирических хороводных («Перепелочка», оп. 1, № 3, «Лирическая песня», оп. 2, № 1, «Круговой танец», оп. 9, № 3. «Жизнь моя тернистый путь», оп. 9, № 1). В цикл «Из старых песен» вошли замечательные образцы крестьянского творчества: «Луна», «Увы,

³ Там же, стр. 9.

⁴ Там же, стр. 13.

разрушенный дом», «На пашне», «У розового куста», «Сердце мое, что разрушенный дом». Влияние Спендиарова видно в «Тоске по любимому» (оп. 9, № 3). Это песня типа городских лирических романсов, подобно «К розе» Спендиарова, прошедшая сквозь фильтр композиторской техники. «Надгробная» примыкает к развернутым песням героико-драматического характера, которые ярко представлены в раннем и зрелом камерно-вокальном творчестве А. Спендиарова («Туда, туда, на поле чести», «К Армени»).

Из четырех тетрадей А. Степаняна две целиком имеют народно-поэтическую основу (оп. 2 и 12). Две другие также приближаются к народной поэзии своей тематикой, кругом образов, стилем и лексикой. Поэты, привлекаемые А. Степаняном, — его современники — А. Айрапетян, А. Хнкоян, Сарибекян (оп. 1) и Г. Сарян (оп. 9). Однако композитор сознательно останавливается на текстах, стилизованных под народную поэзию. Таковы все четыре песни первой тетради и три песни из оп. 9 (кроме «Надгробной»). Но несмотря на безоговорочный интерес композитора к народному искусству, в нем сказывается художник наших дней, реагирующий на приметы времени, подмечающий новое в быту, увиденное через призму традиционных форм и жанров («Жизнь моя тернистый путь», сл. Г. Саряна).

Тема труда в песне «Надгробная» решена уже в ином ключе. Здесь сделана попытка дать портрет человека нового социального типа — рабочего. Стилистически песня «Надгробная» выпадает из русла раннего романсового творчества А. Степаняна и примыкает к оперной манере письма композитора: развернутая форма, сквозное развитие мелодии, речитативно-декламационный склад, патетическая манера высказывания, крупная аккордовая техника, приближающаяся к оркестровой фактуре — в таком решении немалую роль сыграла работа А. Степаняна в те годы над оперными партитурами «Храброго Назара» (1933—1934) и «Давида Сасунского» (1935—1936). Песни же оп. 9 были написаны в 1934 г. Более того, «Надгробная» явилась как бы лабораторией для создания в 1938 г. третьей оперы композитора — «Лусабацин» («На рассвете»), посвященной нашему времени, революционной борьбе народа за установление Советской власти в Армении.

В оп. 9 А. Степанян впервые обратился непосредственно к ашугскому искусству, создав в этом стиле великолепную песню «Печаль тариста», от которой идут прямые пути к таким шедеврам, как «Гей, Арагац», «Все познал я» и др.

Песни «Надгробная» и «Печаль тариста» расширили рамки камерной лирики композитора. Несколько эскизная манера письма, характерная для ранних тетрадей, уступила место импрови-

зационной, свободно развитой вокальной форме. В третьей песне сборника—«Круговом танце»—проявилось новое отношение к категории жанровости, трактуемой не с точки зрения приближения к народному, а под углом зрения совершенствования композиторского мастерства.

Никак нельзя согласиться с оценкой, данной песне в очерке А. Барсамян и М. Брутян⁵, где авторы усматривают в ней формалистические ухищрения, характерные якобы для творчества композитора в 30-е гг. Между тем, А. Степанян как художник чрезвычайно далек от подобного рода тенденций в искусстве.

Раннее романсовое творчество А. Степаняна при всей традиционности поставленных задач стало примечательным явлением в армянской музыке 20—30-х гг⁶. Оно, словно хрестоматия, вбирает в себя наиболее типичные жанры как исторической, так и современной народной песни. В каждой из четырех тетрадей композитор предстает в определенном ракурсе, и чрезвычайно любопытно проследить от сборника к сборнику за кругом интересов автора. Тетрадь 1924 г.—это первая проба пера, удавшаяся попытка самоутверждения. «Григизмы» и «меликянизмы» не затушевывают авторской самобытности, музыка художественно убедительна, поэтически одухотворена и национально выражена. Обретя себя, композитор во второй тетради пошел дальше, решая для себя задачу *концертного воплощения народных жанров*. Мы уже говорили о значении третьей тетради (оп. 9). И наконец четвертая тетрадь знаменовала собой прогрессирующий интерес композитора к искусству Комитаса, желание шире охватить национальные музыкальные традиции. Намечившаяся еще во второй тетради тенденция слияния стилей Р. Меликяна и Комитаса в едином новом качестве получила здесь дальнейшее развитие.

При всем этом, будучи очень чутким в первых опусах к гармонии, ритму, А. Степанян проявлял меньше внимания к факту-

⁵ Музыка Советской Армении (сборник статей), М., 1960, стр. 307.

⁶ Правда, оно не стало поворотным событием в развитии армянской музыки, подобно свершениям Комитаса, революционным вспышкам Р. Меликяна и напряженным поискам А. Спендиарова. Эпоха «создания стиля» миновала. Основы уже были заложены. Перед композиторами нового исторического периода вставала задача утверждения жанров. В камерно-вокальной музыке были созданы образцы различных жанровых разновидностей. Им нужно было дать путевку в жизнь. Раннее романсовое творчество А. Степаняна преследовало цель донести до слушателя красоту и разнообразие жанров народной песни, опосредованных через профессиональное творчество.

ре, здесь у него было больше точек соприкосновения с европейской музыкой. И это роднило его с линией Спендиарова (имеется в виду ранний и средний периоды творчества последнего), Г. Сюни, А. Тер-Гевондяна. Однако у него больше проявлялась склонность к характерно-национальному: экономность звуков, отсутствие общих форм движения и одновременно внимание к колориту, гармонической и мелодической красочности. Отсюда и обилие меликьяновских «клякс» и необычность григовских гармонических сопоставлений и переходов. Отсюда и интерес к хроматике, к музыкальным аллитерациям.

Все это вместе создает образ раннего Степаняна—живой и поэтичный, утонченный и в чем-то несколько наивный.

* * *

В конце 30-х гг. Аро Степанян создает цикл «Песни Алагяза» на стихи А. Исаакяна, состоящий из двух тетрадей—оп. 16 (1938) и оп. 20 (1939). Три года отделяют их от предыдущей тетради (оп. 12). Это были годы интенсивного творческого труда. А. Степанян входил в пору зрелости. Период исканий прошел. Композитор обрел свою тему, свой художественный мир. Это был мир исаакьяновской лирики. Вот как он писал об этом много позже, на склоне лет, в своих записных книжках: «Не могу я писать музыку на стихи так называемых «поэтов настроений», «поэтов нюансов»... Вот Аветик Исаакян—это да! Сюжет и уйма настроений, но не абстрактных, а живых и конкретных...»⁷.

Несмотря на преобладание крупных форм, композитор в эти годы результативно работал и в камерно-вокальной области. Совершенно определенно можно выделить время наибольшей интенсивности вокального творчества—1938—1945 гг. Это период наивысшего расцвета его лирики, период создания первоклассных произведений, вошедших в сокровищницу национальной музыки, обогативших ее страницами поэтических откровений.

Хроника вокального творчества Аро Степаняна того периода такова:

1938—«Песни Алагяза», четыре песни на сл. А. Исаакяна, оп. 16;

1939—«Песни Алагяза», вторая тетрадь, оп. 20;

1940—песни на сл. Саят-Нова в сопровождении оркестра: «Устал я»; «Обошел я весь мир», оп. 22;

1940—«Грезы», четыре песни на сл. А. Исаакяна, оп. 23;

1940—«Грезы», второй цикл, оп. 24;

⁷ Архив А. Степаняна, блокнот XIX (архив находится у семьи композитора).

1941—двенадцать песен для детей, оп. 28;
1942—шесть песен, оп. 29;
1942—«Размышления», 4 песни на сл. А. Исаакяна, оп. 30;
1942—две сказки, оп. 31;
1942—«Размышления», вторая тетрадь, оп. 32;
1943—«Родные воды», четыре песни на сл. А. Исаакяна, оп. 33;

1943—«Родные воды», вторая тетрадь, оп. 36;
1943—«Пять романсов на стихи восточных поэтов» в переводе А. Исаакяна, оп. 37;

1943—«Родина»—5 песен в сопровождении симфонического оркестра: «Ты так хороша, отчизна моя», «Мне грезится: вечер мирен и тих» (сл. А. Исаакяна), «Как не любить тебя, край мой опаленный» (сл. В. Терьяна), «Давид-пастух» (сл. Д. Демирчяна), «Армении» (сл. Б. Карапетяна), оп. 38;

1945—из средневековой поэзии: «Застольная» (сл. Аствацатура), «Эй, горы, доли», «Миндаль», «Разбил я сад» (сл. Н. Кучака), «Скиталец» (сл. М. Нахаша), «Песня радости» (сл. Н. Овнатана), оп. 42;

1945—«Волк и кот» (сл. Хнко-Апера), оп. 43;

1945—четыре романса: «Караван мой бренчит и плетется», «Блеск солнца в волнах волос твоих» (сл. А. Исаакяна), «Овечка», «Орешина» (сл. Сармена), оп. 44.

Если отделить музыку для детей—оп. 28, 31, 43 (область, привлекающая композитора и в дальнейшем: в 1945—1956 гг. он создает еще один альбом для детей, состоящий из 12 песен), обработки из Саят-Новы (оп. 22), а также 6 массовых песен военного времени (оп. 29), то все остальное написано под воздействием поэзии А. Исаакяна. Это не только циклы, в основе которых лежат стихи и переводы поэта, но и сборники, в которые вошли помимо Исаакяна также и стихи других авторов (оп. 38, 44). Сюда мы отнесем и цикл на стихи средневековых армянских поэтов (оп. 42).

Исаакяновский период творчества столь значителен для биографии композитора, что на нем следует остановиться особо.

Стихи Исаакяна ложились на музыку просто и естественно. Не это ли влекло к нему музыкантов (профессиональных и народных) на протяжении долгих десятилетий, начиная от первых стихов поэта, положенных на музыку на заре нашего столетия и вплоть до наших дней?

Как же относился к музыке сам Исаакян, человек, чье творчество оставило столь яркий след в мире армянской музыки?

Специальных работ в этой области, да и вообще об искусстве, у Исаакяна нет, однако интересны его мысли о ценностях, при-

внесенных армянским народом в сокровищницу мировой культуры. Об этом он писал, в частности, в исследовании об эпосе «Давид Сасунский». Говоря о судьбе армянского народа, поэт выделяет три элемента его духовной культуры: «классический роскошный язык», «прекрасную архитектуру», «проникновенный мелос»⁸. О том, как глубоко сознавал он значение армянского мелоса, свидетельствуют и воспоминания о Комитасе: «Он открыл национальную песню, армянскую музыку, национальный мелос—самостоятельный, самобытный и нетронутый»⁹. Об особой восприимчивости к народной музыке свидетельствует следующее высказывание поэта: «Свирель наших пастухов, лира наших ашуггов, наша зурна наполняли мое сердце сладостными чувствами, будили мое воображение и окрыляли мою юную душу...»¹⁰. В письме от 1925 г. он вполне определенно высказывает свое художественное кредо: «Для меня «Горные вершины» Гете—наидрагоценнейший бриллиант во всей мировой литературе. Это мой идеал, образец. Его я вспоминаю мысленно, собираясь писать что-либо. Простое, простое, безыскусное, но глубоко прочувствованное»¹¹.

Так же относился к искусству и Аро Степанян. Ведь слова «простое», «безыскусное», «глубоко прочувствованное», применяемые Исаакяном,—эпитеты, наиболее подходящие и к творчеству автора музыки «Гей, Арагац». «Целомудрие и чистота» (С. Баласанян), «высокое вдохновение, громадная человечность, от сердца к сердцу идущая» (Н. Тимофеев), «душевная чистота, возвышенный поэтический строй» (В. Салманов)—так характеризовали композитора слушатели¹². Так же, как и Исаакян, Аро Степанян был влюблен в родину, в свой народ, в Армению; подолгу бывал в разных ее уголках, любил ходить пешком, наблюдая жизнь родного края, не уставал восхищаться ее природой. Так же, как и Исаакян, относился к народной песне: «Я любил армянскую народную музыку так, как можно любить мать, друга, любимую девушку. В ней я слышу голос сердца и души родной страны, отголоски исторических бурь, горестей, радостей и надежд, гнева и мечтаний своего народа. Именно такое отношение к ней, как к живому существу, сохранилось у меня на всю жизнь»,—вспоминал Аро Степанян на склоне лет¹³.

О народной манере звучания, отличающей музыку Аро Сте-

⁸ Ա. Իսահակյան, նշվ. աշխ., հ. 4, էջ 216.

⁹ Там же. стр. 87.

¹⁰ Там же. стр. 243.

¹¹ Լ. Հախվերդյան, Իսահակյանի կյանքի ու գործը, Երևան, 1974, էջ 97.

¹² Характеристики взяты из кн.: Г. Тигранов, Аро Степанян, стр. 118.

¹³ Там же. стр. 8.

паняна, писал В. Салманов: «Я все время ощущаю, что нахожусь у истоков народной музыки, но преломленной по-своему, с очень тонким ощущением народного колорита»¹⁴.

В оригинальной статье к столетию Исаакяна М. Шагинян пишет о творчестве поэта: «На мой взгляд, именно черта общечеловечности в национальном характере крупнейших армян—творцов—является *основной* и в национальном звучании бессмертной поэзии А. Исаакяна, хотя о ней пишут меньше всего»¹⁵. Подобную черту можно подметить и у Аро Степаняна. Не это ли толкнуло его на создание цикла «Пять романсов на стихи восточных поэтов» (пер. А. Исаакяна)—цикла яркого в музыкальном отношении, написанного с вдохновением и, забегая вперед, скажем, абсолютно лишённого восточной «экзотичности». Восток представлял для композитора интерес с философской точки зрения, с точки зрения общечеловеческих тем и мотивов.

В статье М. Шагинян любопытна и другая мысль о поэте: «Глубинную красоту придает его поэзии—*приобщение чувства к мысли*»¹⁶. Эти слова можно отнести и к лирике композитора. «Непосредственные жизненные впечатления у Аро Степаняна всегда пропущены через обобщающий интеллект умного художника. Вместе с тем, мысль в его произведениях всегда раскрывается в живых образах, согретых искренним чувством»,—пишет Г. Тигранов¹⁷.

Параллелей много, их можно было бы продолжить. Но мы хотим подчеркнуть другое. Приобщение к поэзии Исаакяна словно приоткрыло окно во внутренний мир композитора, определило направленность всего дальнейшего творчества, раскрыло наиболее существенные стороны его дарования.

Отсюда берет начало одна из ведущих тем творчества—тема патриотизма. В 40-е гг., в силу исторических обстоятельств, она получила особый размах и звучание. В период больших испытаний и героических побед народа муза композитора упорно возвращалась к думах о родине, ее прошлом, настоящем и будущем. Друг за другом появляются циклы «Песни Алагяза», «Размышления», «Родные воды», «Родина» и др., в которых красной нитью проходит тема родины.

Аро Степанян обращается к патриотической поэзии Исаакяна. Принципиальное значение для творчества композитора имел первый исаакяновский цикл—«Песни Алагяза», основой которых

¹⁴ Цит. по: Г. Тигранов, Аро Степанян, стр. 112.

¹⁵ «Литературная газета» от 13 сентября 1975 года.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Г. Тигранов, Аро Степанян, стр. 118.

послужила известная поэма Исаакяна. Стихи взяты выборочно, с намерением передать мир поэзии Исаакяна. Кроме поэмы здесь использовано также стихотворение, написанное в 1911 г. в Константинополе («Ветер бьется о мой порог») и отражающее настроения поэта в период жизни на чужбине.

Для передачи лирики Исаакяна композитор выбрал наиболее субъективные стихи об Алагязе, несмотря на наличие такого хрестоматийного шедевра, как «Ты, Арагац, алмазный щит». Тогда, в 1938 г., первое творческое соприкосновение с поэзией Исаакяна подсказало чуткому слуху композитора выбор стихов, в которых восторженная любовь поэта к родине была выражена в форме исключительно личной. Сюда следует добавить народную лексику в сочетании с высоким поэтическим мастерством, которое не мог не ценить художник, подобный Аро Степаняну. В результате родился один из шедевров армянской вокальной музыки—«Гей, Арагац».

Тема стихов—любовь к родному краю, необычайная красота горы Арагац—символа родины. Идея—тождество, слияние родины и поэта: родина рождает поэтов, поэты создают понятие патриотизма.

Сравнение горы с песней поэта, с его любовью создает удивительное сочетание мощи и хрупкости. Вместе с тем поэтическое видение Исаакяна в этом стихотворении отличается лучезарностью, не омрачено обычной для него ноткой грусти.

Аро Степанян в «Гей, Арагац» укрупнил характерное, типично исаакяновское. Поэтому в произведении появился раздел, носящий функцию припева: «Ой, ой, ой, Арагац» в манере народных песен с припевом «вай ле» и пр. Это почти единственное вольное обращение композитора со стихами поэта, но оно настолько соответствует эмоциональному тону Исаакяна, что не выпадает из целого. В песне сконцентрировался огромный эмоциональный заряд поэта, эпическая широта его дум и чаяний, философский охват идеи Родины. Стоит поэтому подробнее разобраться в ее композиторской интерпретации.

Восторженный запев (1—5 такты) с «вершины-источника», написанный в ораторски-декламационной, типично ашугской манере, ярко, выпукло передает характер начального двустигмья. И композитор, и поэт очень органично ощущали природу ашугского искусства. Припев (6—8 такты)—раздел, отсутствующий в стихах. Это композиторский комментарий к ним, раскрытие дум поэта. Словно образ горы Арагац наводит на размышления о судьбах родины. Такому восприятию соответствует и фортепианное сопровождение, в котором фактура крайних регистров и мерное движение с выделенными октавами в басу создают образ

величественной горы и связанных с ней эпических раздумий. Весь средний раздел (21—27 такты)—речитативная импровизация, внутренний монолог. Ясная, светлая речь Исаакяна в музыке получает иное толкование—грустные размышления приводят к откровенному выражению горя (ой, ой, ой).

Язык композитора, как и поэта, лишен какой бы то ни было искусственности, речь его льется легко, просто и вдохновенно. Колоритное ширакское наречие Исаакяна Аро Степанян дополняет не менее сочным ширакским музыкальным фольклором (по собственному признанию композитора при создании «Гей, Арагац» он пользовался образцами песен типа «Саари») ¹⁸.

Линия творчества Аро Степаняна, наметившаяся еще в «Надгробной», в «Гей, Арагац» приобрела новую качественную категорию. Эпическое начало, выраженное здесь в столь совершенной форме, имело принципиальное значение для творчества композитора, в дальнейшем развившего эту линию в своих крупных сочинениях (симфония, опера и пр.). Более того, художественные завоевания А. Степаняна в выражении *эпического* стали в какой-то мере эталоном для многих композиторов 40-х гг., обращающихся к подобной образности.

Тема патриотизма в сочетании с яркой национальной манерой, созданной благодаря слиянию важнейших музыкальных истоков—гусанского и крестьянского, приобрела отныне у композитора характер *художественного кредо*.

Так же как и Исаакян, А. Степанян по-разному трактовал идею родины. С одной стороны эпика—воспевание ее величия, видение ее в историческом разрезе, философское осмысление. Сюда относятся романсы «Гей, Арагац», «Родине моей», «Колокол свободы», «Наши летописцы» и «Наши гусаны». Сюда же следует причислить цикл «Из средневековой армянской поэзии», явившийся продолжением раздумий композитора о своем отечестве, его истории и культуре.

С другой—лирическое осмысление идеи родины через любовь к ее природе, быту, обычаям. Сюда относятся: «С гор цветущих», «Дружно ребята пируют», «Эй, долина Манташа в цвету», «Ветер бьется о мой порог».

«Ветер»—последний романс из цикла «Песни Алагяза» примечателен тем, что в нем впервые у Аро Степаняна появляется мотив «родных вод»—этот постоянный символ патриотической лирики Исаакяна. Через несколько лет композитор создает цикл «Родные воды», в котором главенствуют настроения тоски по дорогим сердцу местам, где прошли детство и юность поэта, где

¹⁸ Архив А. Степаняна, блокнот XIX.

впервые он ощутил сладость и горечь любви¹⁹. По-разному преподносит этот символ композитор. В одном случае он непосредственно обращается к роднику («Старый друг, родник», «На изумрудных берегах родного края»), в другом обращается к женщине, напоминающей родину («Прижмись же ко мне»), причем здесь мимолетное упоминание поэта о «родных водах» («смеешься ты невинно, словно кристальный родник у наших ворот») дает композитору основание вынести этот символ на первый план и построить фортепианное сопровождение на нем, подчеркнув важность, первостепенность его в поэтике Исаакяна. В третьем случае о роднике в тексте нет никаких упоминаний. Любовное воспоминание дано на фоне фортепианного сопровождения, создающего иллюзию переливающихся, журчащих вод.

Одним из аспектов отношения к родине у обоих художников был мотив социальной несправедливости и угнетенности родного народа («Ты так хороша, отчизна моя», «Мне грезится, вечер мирен и тих»). Мотив этот нередко воплощался в армянской поэзии посредством излюбленного в народе поэтического образа скитальца. И в творчестве А. Степаняна встречаются подобные образы («Тоска по родине» китайского поэта Ли Тай По в переводе Исаакяна). Примечательно, что композитора привлекала не экзотика китайской поэзии, а содержание стихов (перекликающихся с армянскими песнями пандухта)—тоска по родине, выраженная в обращении лирического героя, скитальца, заключенного в тюрьму, к луне. Характерно, что в среднем разделе музыки возникает ассоциация с припевом известной песни «Журавль». Так, средствами «коллажа», говоря современным языком, Аро Степанян подчеркивает тематическую близость стихов китайского поэта к излюбленному жанру армянского народного творчества²⁰. С темой изгнания перекликается типично исаакяновский поэтический образ—движущийся в пустыне караван. Он нашел отражение в таких романсах, как «Караван мой бренчит и плетется» и «Все познал я» на текст Абу ал ала ал Маари в переводе Исаакяна.

«Песни Алагяза» положили начало той линии творчества композитора, которая с годами стала важнейшей в его мировос-

¹⁹ Родина в душе поэта олицетворяется воспоминаниями детства—родной дом, дым очага, журчащий родник, ива, склоненная над ним, ветерок (за поэтом неотступно следовала «музыка» ветерка—«кышнкышка»).

²⁰ К теме скитальца—«гарибя» композитор вернется на пороге смерти, создав удивительный по трагическому накалу романс «Искра огня» на текст Д. Варужана.

приятни,—философски-психологизированной лирике. Если первая тетрадь «Песен Алагяза» искрится светом, жизнерадостностью—то вторая полностью выдержана в элегических тонах, в ней превалируют ночные картины. Здесь берут начало такие мотивы лирики, как тема утраты, горечи потерь, бренности жизни. Подобные поэтические настроения Исаакяна были весьма сродни душевному складу Аро Степаняна. Они нашли отражение в романсе «Ночью глухой», в дальнейшем встречаются в цикле «Размышления» («Ива над рекой») и широко разрабатываются в «Грезах».

Во второй тетради «Песен Алагяза» появляется и тема неразделенной любви («Видел озеро»), характерная для творчества поэта и широко разработанная Аро Степаняном («Дождь моросит» из цикла «Размышления», «Холодный ветер» из цикла «Родные воды», романсы из цикла «Грезы»).

И наконец, в «Песнях Алагяза» А. Степаняна появляется образ Заро («Моя прекрасная Заро»). Вполне понятен интерес композитора к этому образу, ибо им навеяна целая гамма поэтических настроений лирики Исаакяна: от сладостных воспоминаний о беззаботном, счастливом детстве до неразделенной любви, несбывшихся мечтаний, жестокой действительности, препятствующей романтическим порывам. Вся эта гамма чувств была удивительно сродни душевному складу Аро Степаняна.

Вершиной субъективно-философской лирики Аро Степаняна является цикл «Грезы». Он требует самого пристального внимания, ибо по существу до сих пор еще не оценен по достоинству. Восемь номеров цикла составляют цельную композицию по типу романтических поэм с моно-идеей, имеющей сквозное развитие. Тему его можно было бы охарактеризовать как философские размышления о драматической сущности человеческой жизни. Отсюда и берут начало мотивы быстротечности человеческого счастья, тщетности душевных порывов, гармонии юности и одиночества старости и т. д.

Стихи, взятые в основу произведения, скомпонованы композитором из поэмы «Песни Алагяза», отдельных стихотворений различных лет и объединены единой идеей, выраженной в первом номере:—«Юность», служащем как бы эпиграфом к циклу. Это стихи об ушедшей молодости. В музыке романса можно выделить три интонации, которые в дальнейшем, многократно повторяясь, приобретают характер лейтинтонаций.

Первая появляется уже в фортепианном вступлении (характерное круговое движение с опеванием верхней опоры) и связы-

вается преимущественно с образом возлюбленной—Заро²¹ (пр. 33).

Эта тема главенствует в первой тетради «Грез». В дальнейшем она появляется более эпизодически, уже как напоминание о былом (№ 6, «Осень», т. 1; № 7, «Блещет ярко солнце», тт. 27—34; № 8, «Луна взошла», тт. 2—5).

Нисходящая мелодическая фраза из сопровождения на словах «прошла как сон золотой» словно передает сладостное воспоминание о прошедшей юности (пр. 34).

33 Moderato assai



34

шб-гшр шл - шл шбу...
про-шла зо - ло - той.

Причитающая интонация на словах «Плачь, рыдай, рыдай, что в том» на тремолирующем фоне сопровождения с нисходящим басовым оборотом в поступательном движении, появляясь в самых драматических эпизодах цикла, воспринимается как традиционный образ «рока» (№ 1, 4, 6) (пр. 35).

²¹ Заметим, что он появился еще в «Песнях Алагяза» (№ 6, 7): в первом случае без упоминания имени Заро, как образ возлюбленной, в начале фортепианного вступления («Видел озеро»), во втором—в мелодии, при словах «солнца» («Моя прекрасная Заро»). В цикле «Грезы» эта интонация дана в самом начале, символизируя первую любовь поэта.



Помимо трех лейтмотивов, в произведении имеются еще несколько мотивов, приобретающих значение образов-символов. О них мы скажем по ходу разбора. В целом весь цикл составлен из элементов первого романса.

Проследим, как развивается «психологическая» драматургия цикла «Грезы».

№ 2, «На заре» — рассказ лирического героя о тревожном сне, в котором есть предзнаменование рокового исхода любви. Композитор переносит действие в пору далекой юности. Свой первый рассказ о Заре в «Грезах» композитор комментирует сопровождением, создавая уже знакомую нам иллюзию бегущего ручья (несмотря на то, что в тексте нет никаких упоминаний о нем). Мелодия, выдержанная в стиле народной песни с элементами танцевальности, свидетельствует о жанровом решении романса. Это вполне оправдано текстом с характерным для него ширакским наречием и сельскими образами. Однако идиллия нарушается уже в мелодии, где в безмятежную речь вкрапливается сожаление о прошедшей молодости, и особенно в фортеппианном сопровождении, в котором интонации «плещущего водопада»²² постепенно преобразуются, становясь напряженной, беспокойней. Появляются нисходящие триоли, противостоящие общему движению и словно предвещающие драматический исход. Это как бы «ход жизни», который безучастен к человеческим порывам. Драматическая развязка, резко противостоящая всему предыдущему (жесткие аккорды и нисходящие унисоны в басу), в корне меняет психологическую обстановку: суровая действительность пресекает любовь.

²² Ав. Исаакян, Избранное, пер. В. Державина, Ереван, 1974.

№ 3, «Вновь вишни цвет»—одно из немногих написанных Исаакианом на чужбине (1914) стихотворений, искрящееся светом пробуждающейся природы и ощущением обновления, лишь слегка омраченным смутным воспоминанием («В сердце моем вновь зазвучит песнь о любви...»). Аро Степанян иначе трактует произведение, связывая его с только что отзвучавшей повестью о роковой любви. Примечательно, что фортепианное вступление словно продолжает мысль, на которой закончилась предыдущая песня. Любопытно обратить внимание на то, что несмотря на разные тональности обеих песен, композитор сохраняет то же высотное звучание (и там нисходящий мотив с «с», и здесь) (пр. 36). В вокальную мелодию вновь просачиваются интонации



Заро, хоть о ней нет упоминания в тексте. Музыка передает состояние статики: куплетное строение мелодии, беспокойная пульсация оstinатного движения по замкнутому кругу в сопровождении. Несмотря на восторженный тон стихов, лирический герой романа остается безучастным к окружающему миру и красоте.

№ 4, «Рядом с Заро»—действие вновь переносится во времена далекой юности. В музыке царит атмосфера безмятежного счастья: в мелодии ее создает интонационная сфера, связанная с

образом Заро, в сопровождении—пасторальный колорит. С появлением лейттемы суровой действительности (из заключения песни № 2) все смещается—вступает тема рока. И далее—пересказ девушкой печальной любовной истории на фоне драматизированного сопровождения. В репризе вновь восстанавливается картина беззаботной прогулки. Заключает романс тема жестокой действительности. Драматургия здесь сродни приемам искусства кино с его наплывами, с моментальными переключениями кадров из одного психологического состояния в другое.

№ 5, «Снег на горе»—тоска девушки по возлюбленному, находящемуся вдали от нее. Взволнованно-трепетная интонация стиха выявляется в двухплановости музыкального изложения: безыскусная народная лексика мелодии с одной стороны и взволнованное сопровождение, как бы передающее мир сладостных и мучительных воспоминаний. Завершается романс жестким заключением, возвращающим лирического героя из мира грез в мир действительности.

№ 6, «Осень»—стихотворение 1906 г., где в символической форме дан образ смерти. Этот романс является драматической кульминацией цикла, его философским обобщением. Здесь тесно переплелись лейтинтонации цикла, взятые в динамическом развитии, в новом качественном преломлении.

№ 7, «Блещет ярко солнце»—после насыщенного трагизмом предыдущего номера мелодия этого романса кажется особенно спокойной и созерцательной. Это воспоминания человека, смирившегося с жестокой действительностью. И мелодия течет ровно, без каких-либо всплесков, хотя живые картины детства в тексте песни могли бы и в музыке подсказать соответствующие образы. Здесь главенствует интонация, идущая от двойственного лада и ставшая в какой-то мере хрестоматийной в армянской музыке²³. Зачастую она связывается со страницами философской лирики («Не плачь» Р. Меликяна и др.).

Интересно задумано сопровождение романса. Более подвижное, оно контрастирует с мелодией, создавая иллюзию народного танца (типа шалахо). Отталкиваясь от народной первоосновы, композитор создал определенный психологический настрой, подобно тому, как в свое время поступил А. Спендиаров в пляске Алмаст. Но если там композитор с помощью симфонических средств воссоздавал картину страстей героини, то здесь танцевальное начало как бы олицетворяет своего рода перпетуум мобиле—вечное движение по драматическому кругу жизни.

²³ Следует оговориться, что она встречалась в первом романсе и тоже имеет в какой-то мере характер лейтинтонации.

№ 8, «Луна взошла» — одно из самых музыкальных стихотворений Исаакяна:

Луна взошла светла, нежна,
Над тихой ночной рекой,
В полях колос едва шуршит,
В сердце любовь и покой...

Поражает удивительная утонченность слуха поэта, напоминающая блоковскую²⁴. Эти аллитерации, с особой любовью к звуку «ш», обладают некоей волшебной силой умиротворения (аналогично воспринимаются и другие стихи поэта, где фигурирует лирический символ шуршащего ветерка — «овъ къшынкшънка»). Проникновенное описание ночного пейзажа оваяно, как всегда, оттенком элегичности. Описание тихой лунной ночи нарушается тревожным состоянием поэта: «Шуршит ива листвою в тиши, грудь моя сжалась тоской...».

Примечательно, что мелодия песни почти не меняется. Наибольшие вариантные различия в начале не меняют характера спокойной уравновешенности. Куплетная форма придает ей статичность, то состояние, которое требовала логика предыдущего развития цикла. Лирический герой в финале приходит к умиротворению, присущему более зрелой поре жизни. И красоту, одухотворенность ночи он воспринимает уже с мудрым спокойствием, без трепетных эмоций.

Вся ткань романа пронизана переосмысленными интонациями первого номера. По существу здесь нет нового музыкального элемента. Выразительные средства целиком основаны на ритмическом и метрическом видоизменении основных лейтмотивов. Общность финала с первым романсом подтверждается также общностью тональной (сумрачный *h-moll*).

Подытоживая наблюдения над циклом «Грезы», скажем о принципах его общего построения. Мы уже отмечали значение первого романа как эпиграфа. Интонационное и тональное родство крайних номеров позволяют говорить о принципах «арочной» конструкции цикла в целом. Линия развития идет от действия к обобщению. Так, № 2, 4 словно уводят слушателя ко времени действия драмы, в далекую юность, между тем как № 3, 5 возвращают вновь в действительность. № 6 — кульминация цикла, в которой лирический герой философски обобщает смысл жизни. Но здесь воля его упорствует, он в состоянии борьбы. И наконец, № 7, 8 воспринимаются как умудренно-умиротворенное состояние уже сломленной души. Весьма символично

²⁴ Вероятно, именно в этом ключе и слышал А. Исаакяна А. Блок, если вспомнить его замечательный перевод «Ночью в саду у меня».

здесь противопоставление двух пейзажей. В № 7—свет, весна, яркость красок, в № 8—ночь, мрак...

Заслуживает внимания последовательность композитора в выборе средств выразительности. Отметим танцевальное начало, имеющееся в цикле, которым композитор пользуется как характеристикой через жанр. Так, танцевальность, связанная с образом Заро (шире—с молодостью), выражается средствами вокала, и в ней ощущается дыхание живой речи. Созерцательные состояния лирического героя (связанные с порой мудрой зрелости), также характеризуются через танец, но уже в фортепианном сопровождении, носящем функцию авторского комментария. Строго обоснована и «лейтсистема». Если в первой половине цикла композитор пользуется ею по принципу мотивов-символов, то во второй половине в связи с психологическим сдвигом, эмоциональным поворотом в состоянии лирического героя методы пользования лейтмотивной системой иные: мотивы-символы уступают место интонациям-ассоциациям.

Цикл «Грезы» знаменовал период армянской музыки, примечательный поисками путей от сюитных форм к сонатным. И если в области симфонической музыки поиски эти привели в 1944 г. к созданию трагедийного симфонизма А. Хачатуряна, то цикл «Грезы» подобным же образом олицетворял зрелый стиль армянской камерно-вокальной музыки 40-х гг.—эпохи творческого усвоения мировых образцов музыкальной классики.

* * *

После 1945 г. в области камерно-вокального жанра А. Степанян работает эпизодически. Десятилетие 1945—1955 гг. принесло лишь сборник детских песен (1949), обработки народных (1949—1950) и ашугских песен (1953), девять романсов на стихи О. Шираза (оп. 56, 59, 1953 г.) и три песни (оп. 60), написанные в том же году: «Тоска по родине» (сл. О. Шираза), «Утро» (сл. Г. Саряна), «Снег» (сл. В. Терьяна).

Из произведений, созданных в эти годы, наиболее примечателен ширазовский цикл—оп. 56. Творчество талантливого поэта привлекло внимание композитора своими наиболее сильными сторонами: страстным патриотизмом, ярко выраженной национальной манерой высказывания. Именно эти черты объединяют пять романсов оп. 56: «Мой мальчик», «Детство», «Я не знал, зачем», «У стен монастыря», «К нам пришла весна» и четыре романса с сопровождением симфонического оркестра оп. 59: «Изумрудные воды», «Блуждаю я», «Я, как и ты», «Арагац мой, гора-богатырь». В отмеченном цикле главенствует патриотическая лирика в различных жанровых разновидностях: от колыбельной,

пейзажной до эпически-философской, социально-гражданской. Финал—светлая, мажорная лирика современной массовой песни. Все это насыщено любовью к величественному и трагическому прошлому родины, ее ясному, мирному настоящему и полной надежды грядущему. Подобная трактовка весьма типична для армянских советских художников. Она типична поэтому в равной мере как для О. Шираза, так и для А. Степаняна.

Цикл на стихи Шираза интересен тем, что здесь музыкальная лексика А. Степаняна, обычно изобилующая народными и ашугскими оборотами, обогащается элементами тагового искусства, к которому композитор тяготел еще в 40-е гг., используя их в своих крупных сочинениях. А. Степанян—один из первых советских армянских художников, обративших внимание на этот богатый художественный пласт национальной культуры, интерес к которому с годами углубляется. Но к тому времени, когда создавался цикл на стихи Шираза, обращение к таговой культуре в камерно-вокальной лирике было явлением новым, и в этом смысле ширазовский цикл приобретает особую значимость. Его художественные достоинства определяются искренностью, выпуклостью музыкальных образов, сочетанием атмосферы поэтичности со значительностью и содержательностью музыки, написанной уже зрелым мастером, с присущей ему склонностью к обобщениям (особенно свойственным фортепианному сопровождению его романсов, несущих зачастую идейно-смысловую нагрузку произведений). В цикле имеется превосходный романс «У стен монастыря», стоящий в ряду лучших образцов камерно-вокальной лирики композитора.

И наконец, в последнее десятилетие своей жизни А. Степанян²⁵ дважды обращался к камерно-вокальной лирике: в связи с поэзией Сармена и западноармянских поэтов Д. Варужана, Сипил и Снаманто²⁶.

Романсы на тексты Сармена относятся к 1959 г.—«Шесть романсов» (оп. 72)²⁷, 1960 г.—«Миниатюры» (оп. 74)²⁸ и 1963 г.—два романса памяти Шопена (оп. 80). Всего 14 романсов. Чем же привлекательна поэзия Сармена для композитора? предоста-

²⁵ Скончался 9 января 1966 г.

²⁶ Не считая двух дуэтов для голоса с фортепиано на сл. Хико-Апера (1964).

²⁷ «Раздается где-то песня», «Ковер», «Свирель», «Едва явился ты на свет», «Аист», «Выпьем, друг, бокал до дна» изданы в 1963 г.

²⁸ «Этот миг жизни», «Старая песня пахаря», «В родном лесу», «Счастлива», «Бессмертна душа моя», «Где б ни скитался я».

вим слово А. Степаняну: «Сармен написал свои четверостишья... без блестящего знания языка, без звукоподражаний, аллитераций, без безупречных рифм, но зато в каждом четверостишье у него есть определенная идея, мысль, сюжет—он знает, о чем говорит, и не «тонким флером одет»²⁹. Это в первую очередь философская лирика, приобретающая с годами преобладающее значение в музыке А. Степаняна («Едва явился ты на свет», «Этот миг жизни», «Выпьем, друг, бокал до дна»), чистая лирика («В родном лесу», «Счастлив я», «Раздается где-то песня», «Ковер», «Аист») и наконец патристические, а также аполлонические мотивы о немеркнувшей силе прекрасного («Старая песня пахаря», «Свирель»).

В сарменовских романсах примечательно преобладание элементов, идущих от ашугского искусства, и основные удаchi обусловлены его стилизацией («Едва явился ты на свет», «Свирель», «Этот миг жизни», «Где б ни скитался»).

Последний год жизни композитора примечателен бурным взлетом камерно-вокальной лирики—два цикла в течение нескольких месяцев. Он обращается к западноармянским поэтам:³⁰ Д. Варужану (цикл «Песнь хлеба», оп. 83), Сипил и Снаманто (оп. 84).

Рукописи композитора дают примечательную картину творчества этого года. 21 мая он пишет «Искру огня» на стихотворение Д. Варужана из цикла «Языческие песни». Можно предположить, что работа над поэзией Д. Варужана увлекла его. Через день (23 мая) он написал «Будь благословен хлеб» из цикла «Песнь хлеба», и была заложена основа будущего вокального ряда. 25 мая—«Сбор урожая». 30 мая—«Маки». 3 июня—«Пшеничные моря». По первоначальному замыслу (судя по рукописям) эти 5 романсов должны были составить цикл на стихи Д. Варужана. В дальнейшем А. Степанян, видимо, пересмотрел свое решение. В сентябре—октябре были написаны еще романсы из цикла «Песнь хлеба» («Посев», 6 сентября, «Первые всходы», 10 октября и, вероятно, автор решил сделать цикл только на основе последнего произведения Д. Варужана—«Песнь хлеба». Что касается романа «Искра огня», то композитор присоединил его к следующему циклу, состоящему из трех песен на стихи Сипил и двух на стихи Снаманто. Таким образом, предполагался, видимо, второй цикл из шести романсов на стихи западноармянских поэтов.

Последний «романсовый» год композитора насыщен крайней напряженностью мысли, драматическим накалом чувств. Бо-

²⁹ Журнал «Советская музыка», 1977, № 8, стр. 46.

³⁰ Впервые, пожалуй, во всей армянской советской музыке.

лезнь сердца надломила душу еще не старого художника, но не сломила его волю и любовь к творчеству. И он писал и писал, все больше проникаясь думами о смерти, о чем свидетельствует последний цикл.

В этот цикл входят три романа на стихи Сипил: «Воробы»—драматический монолог, описывающий ночной пейзаж и мрачную картину—хищные птицы, ждущие смерти раненых солдат; «Весна жизни»—о преходящей молодости, быстротечности жизни; «Герой»—о тщетности героизма, его ненужности, ибо все в конце концов предается забвению.

Два романа на стихи Сиаманто написаны в последние дни жизни композитора: 28 декабря 1965 г. и 2 января 1966 г. В первом («Песня выпорхнула из груди твоей») тонкая поэзия Сиаманто—гимн красоте, поэзии, юности—под пером композитора вылилась в элегию, полную сожаления о прошлом. Второй—«Трагическая песнь». Словно предчувствуя надвигающуюся смерть, композитор воплотил его в форме похоронного марша, написанного эскизно, пером усталым, но выразительным.

Из этого цикла следует выделить «Искру огня» Д. Варужана—рассказ о гибели героя, победоносного возвращения которого ждут мать и жена. В стихах даны три стадии психологической ситуации—состояние радостного ожидания матери; обращение к невестке с просьбой зажечь огонь и посветить дорогу; драматическая развязка: вместо радостной встречи—телега, привезшая мертвеца.

Реалистические образы и предметы (мать, горящий огонь, телега и т. д.) сочетаются здесь с поэтической символикой: победа, радость—зажженный, яркий огонь; смерть, горе—погасший огонь, тьма... Два параллельных плана развития сюжета—это не только условная образность, но и соответствующая лексика, в которой сочетаются вдохновенная речь с бытовыми описаниями.

Показательна в этом отношении мелодия романа—образец драматизированной речевой интонации, благодаря которой голос льется свободно, не укладываясь в рамки устоявшихся музыкальных схем. Вместе с тем, композитор, следуя за поэтом, создает два плана действия—условно-символический и жанрово-бытовой. Сложная, внутренне насыщенная жизнь художественного образа столь выразительна, что стоит детальнее разобраться в нем (пр. 37).

«Праздничный вечер победы» (тт. 2—7)—активная и вместе с тем распевная мелодия имеет черты тагового стиля (сочетание речитации с вокализацией). Это образ-символ. Он воплощает в себе целый, веками устоявшийся, мир. Здесь и родина, и родной очаг, и определенный уклад жизни—крестьянско-церковный, фео-

ИСКРА ОГНЯ

Հաղ-րա - Գա - կի զի - շեր է այս
 տո - Գա - կան. հարս. յուզ լե - ցուր նրա-գին.
 պի-տի դառ-նա սը - դաս կըռ-վեն հաղ-րա-կան. հարս քի-րըն առ
 պատ-րույցին հարս քի-րըն առ պատ - րույ - գին Սայլ մը
 կե - ցավ դը-ռան առ-ջեվ հո - րին քույ.
 հարս վա-ռե լույ-սը նրա-գին սը-դաս կու-գա նա - կատն հըպարտ պափհնի. ու
 հարս բեր նը - րա - ցը շեմ-քին հարս բեր նը-րա-ցը շեմ-քին. Բայց
 սայ - լի վը-րա ար-յու ճ է սուգ բեռ - ցեր են. հարս. նրա-գըդ առ - դին եր-կա-րե
 հե-րոս սը - դաս ախ հոն զարկ-ված է սըր-տեն...
 Ախ, հարս նը-րա - գըտ մա - րե.

дальный. Так воспринимал родину в воспоминаниях детства Д. Варужан. Следовательно, А. Степанян шел по пути типизации лирического мира поэта (подобное наблюдалось в исаакяновских циклах).

«Посвети избу, сноха» (тт. 8—9)—в музыке резкий контраст, противопоставление предыдущему: ямбическая интонация, резкость, угловатость линий, переосмысление ритмов и т. д. Это быт, проза, обыденный разговор. Отсюда и перемена вокальной лексики.

«Сын возвращается с победой» (тт. 10—13)—чувство материнской нежности, гордости. Снова перемена в лексике—вступает в действие закон кантилены.

«Сноха, сделай ярче огонь» (тт. 14—18)—на сей раз обращение к невестке продолжается в предыдущей интонации: словно мать дает указание невестке, еще пребывая в мире своих грез. Далее интонация приобретает характер приказания (полутонное смещение и восходящая интонация — противопоставление «g—G»). Следует обратить внимание на то, что текст обращения к невестке композитор повторяет дважды, дабы придать большую достоверность психологической ситуации.

Сопровождение романса также задумано весьма интересно. Фортепианное вступление и заключение словно олицетворяют тлеющий огонь. Как часто наблюдается у А. Степаняна, в сопровождении тесно сплетаются изобразительные элементы с выразительными. Оно и описывает, и комментирует одновременно. Причем реакция «от автора» всегда активна и решающа. Вот почему и в данном случае сопровождение с самого начала предвосхищает трагический исход, заранее настраивая слушателя. Хочется обратить внимание на момент, напоминающий приемы кинодраматургии. Так, например, с техникой наплыва можно сравнить переосмысление «образа тлеющего огня» в «образ скрипучей телеги». Трудно передать словами это перенитонирование, однако подобная трансформация не вызывает сомнения.

Весьма красноречив выбор средств выразительности. Минор композитор трактует как мир тепла, эмоциональности, мажор—как мир холода, пустоты, жестокости.

В «Искре огня» композитор, оставаясь на уровне лучших своих романсов и придерживаясь традиционных средств вокальной выразительности, вместе с тем в чем-то качественно разнится от А. Степаняна 40—50-х гг. Здесь иной уровень отображения жизненных явлений. Последние циклы А. Степаняна в чем-то схожи с творчеством Мусоргского периода «Песен и

плясок смерти». Их роднит драматическое видение жизни, тяга к психологизации образов, к речевой интонации³¹.

«Искра огня» явилась первой попыткой обращения к поэзии Д. Варужана. Мы уже упоминали о «молищенном» возникновении цикла «Песнь хлеба», написанного, подобно первому романсу, на едином дыхании.

Как известно, лебединая песнь поэта—цикл «Песнь хлеба»—писалась Д. Варужаном в 1910—1915 гг. и не была завершена из-за безвременной трагической смерти. В том виде, в каком цикл дошел до читателя, он состоит из 32 стихотворений, объединенных единой идеей. Труд—основа человеческого общества; должна существовать взаимообусловленность труда, земли, людей. Вот, пожалуй, идея этого вдохновенного произведения.

Понистине поражает мощный голос поэта, стройная выразительность речи, художественная выпуклость образов цикла, проникнутого жгучей любовью к природе, ее пантеистическим восприятием. Первозданность ощущений, дикая красота окружающего мира, ощущение всеобщей гармонии—все это сочетается с высоким интеллектом художника, воспитанного на традициях европейской—французской и бельгийской (Верхарн)—поэзии.

Цикл «Песнь хлеба» обладает к тому же огромной внутренней музыкальностью, красочной игрой ритмов. Все это не могло ускользнуть от внимания чуткого к поэзии А. Степаняна. Более того, есть нечто общее между автором стихов и композитором, их воплотившим. Это любовь к природе, трогательная теплота, нежность восприятия окружающей действительности, чуткость к прекрасному и одновременно культура, утонченность натуры обоих художников. Правда, в А. Степаняне нет бурной чувственности в восприятии вещей и явлений, которая присуща Д. Варужану. Есть и существенное различие в раскрытии поэтической идеи, лежащей в основе «Песни хлеба», идущее от различия творческих натур поэта и композитора. Если Д. Варужан воспринимает мир целостно, гармонично, в слиянии природы и человека, в вечности и постоянстве, то у А. Степаняна воплощен мир раздвоенной личности, скорбящей о несовершенстве действительности, из-за чего порывы человека к счастью обречены.

Все это нашло отражение в цикле А. Степаняна, вобравшего в себя 8 стихотворений из «Песни хлеба», объединенных не сюжетом (которого в строгом смысле нет и у Д. Варужана), а содержанием, подсказанным традицией крестьянско-патриархального быта.

³¹ Знакомство с блокнотами композитора, в которых он фиксировал мысли об искусстве в последние годы жизни, также свидетельствует об усилившемся интересе к творчеству великого русского классика.

1. «Посев»—благословение сеятелю, создающему хлеб, основу благоденствия человека. Великолепный гимн труду и природе.

2. «Освящение посева»—молитва, пантенистическое обращение к природе—«да будут мир и благоденствие на земле, пусть все способствует жизни и любви. Только так взойдет семя, заложенное в землю».

3. «Первые всходы»—радость, что труд земледельца увенчался успехом, показались первые ростки.

4. «Маки»—пейзажная лирика: «Сорви прекрасные цветы, что притаились в поле. В них тепло солнца (оно дает жизнь), кровь земли (она питает хлеб)». Идея прекрасной и мудрой природы.

5. «Пшеничные поля»—описание полей с поспевшей пшеницей. Красота и изобилие—залог жизни человека, его благополучия.

6. «Сбор урожая»—поэзия крестьянского труда. Лирическая песня из крестьянского быта.

7. «Страж урожая»—символический образ хранителя людских благ, образ слившегося с природой человека-бога (созидателя, творца).

8. «Будь благословен хлеб»—по существу, это древний обряд жертвоприношения первых всходов.

Все в цикле обретает смысл категорий вечных, жизненно необходимых. Всему придан глубокий смысл и всеобъемлющая идея.

От бурного неистовства до нежнейшей лирики—вот художественная палитра этого цикла. Композитор традиционного склада, далекий от современных модных веяний, А. Степанян и в этом цикле остался верен музыке романтического склада, музыке, не выходящей за пределы классических норм. Но оставаясь в рамках традиционности, он решил художественно-смысловые задачи как мастер, шагающий в ногу со временем. Широкие обобщения, символика, яркость, емкость музыкальных образов—все это присуще варужановскому циклу А. Степаняна.

Не останавливаясь на каждом романсе в отдельности, хотелось бы обратить внимание на моменты наиболее примечательные, которые являются основополагающими и выделяют цикл среди камерно-вокальных опусов А. Степаняна. Это—чуткость к поэзии, стремление сосредоточить на ней внимание, дать почувствовать красоту поэтических образов, откуда и происходят обилие пауз, длительность остановок в вокальной партии, склонность к речитативам (не очень характерная для мелодического стиля А. Степаняна в целом). Это продиктовано спецификой ритмики Д. Варужана, чеканящего слова массивными глыбами и

вдруг разливающегося в половодье нежнейшей лирики. Это приводит и к другой выделяющейся в цикле закономерности—сочетанию варваризмов с романтической лексикой. Отмеченный принцип нашел отражение в вокальной линии многих номеров: в интонациях, связанных с возгласами, обращениями, наблюдается свобода мелодической линии, раскованность, преобладание мажорных звучаний, что способствует определенному настрою на музыкальную образность, первозданную по сравнению с мягкими, отшлифованными линиями интонаций в минорном наклоне.

И еще примечательный момент. Находясь под воздействием западноармянской поэзии, А. Степанян почти отходит от жанровости, а в тех случаях, когда апеллирует к ней («Сбор урожая»—стилизация под крестьянско-хороводную), музыка становится бледнее (в то время как А. Степанян обычно пользуется средствами фольклора с большим мастерством). Необычность круга образов, накал поэтической напряженности сам по себе был настолько захватывающим, настолько заразительным для композитора, что диктовал ему иные, не совсем типичные для его музыкальной лексики средства выразительности. Пожалуй, новое качество вокала—речевая интонация—самая сильная сторона творчества последнего «романсового» года А. Степаняна.

* * *

Вокальное наследие А. Степаняна богато. В разнообразии вопросов, встающих перед исследователем стиля композитора, хотелось бы выделить два момента, придающих, как нам кажется, особую значимость его творчеству. А. Степанян отмечал в своих записях: «Из всех слагаемых музыки на первое место я ставлю *мелодику*»³².

Прежде всего следует обратить внимание на свободную апелляцию к национальным традициям. Истоки здесь самые разные. В этом смысле мелодика А. Степаняна могла бы служить в качестве хрестоматии вокального творчества армянского народа. Здесь и полное владение характерными особенностями крестьянского песнетворчества, и великолепное умение пользоваться ашугским искусством. А. Степанян чутко улавливал также особенности различных диалектов городского фольклора (в частности гюмрийский и константинопольский). И наконец, огромная заслуга композитора заключается в том, что, хорошо зная средневековые армянские таги, он одним из первых армянских композиторов проявил к ним интерес, расширив тем самым границы профессиональной мелодики за счет одного из самых богатых

³² Архив А. Степаняна, блокнот XIX.

пластов национальной культуры. Никогда не заимствуя, композитор умело сочетал интонационные сферы различных областей музыки Армении. Отсюда органичная почвенность музыкального языка композитора.

Любя поэзию, А. Степанян, вместе с тем, никогда не отделял собственно поэтические красоты от задач образности, сюжета³³. Отталкиваясь от поэтического образа, он дополнял его средствами музыкальными, оставаясь при этом верным общему построению стиха, его содержанию. В этом смысле больше всех своих предшественников А. Степанян приблизил мелодическую выразительность песни к поэтической образности. Он умел донести до слушателя существенные моменты поэтической первоосновы и создавать замечательное слияние поэтических и музыкальных образов, отличавшихся рельефностью и законченностью. Однако при всей речевой выразительности у А. Степаняна нет еще той детализации, той равнозначимости поэзии и музыки, которая наблюдается позже, в 60—70-х гг. Песенность у него всегда довлела над текстом.

К этим чертам мелодики А. Степаняна следует добавить особенности мышления, обусловленные художественной натурой композитора, склонного к созерцательности, к философским размышлениям. Отсюда, вероятно, особенности формирования мелодии, для которой характерной является вариантность развития, постепенное прорастание основного интонационного зерна за счет опеваний, за счет волнообразного движения, путем последовательного развития—раскрытия граней³⁴. Мелодический рисунок отличается закругленностью линий, раскрывающихся постепенно, без подчеркнутой устремленности к кульминации. Нередко композитор начинает мелодию с кульминации, и это происходит в том случае, когда он мыслит произведение в ашугской манере. Но даже тогда, когда мелодия разворачивается интенсивно, вслед за этим наступает момент развития, уравнивающего движение, придающий ему устойчивость, спокойный повествовательный тон. Созерцательность природы художника никогда не переходит в пассивность благодаря живости речи, проникнутой естественностью народного говора. Некоторое равновесие мелодии А. Степаняна окупается богатством переливов, тон-

³³ «На слова Терьяна писать не могу—слишком абстрактен («Скользящей стопой»), слишком беспредметен, нет сюжета.» (там же).

³⁴ «Люблю музыку, которая раскрывается постепенно, обнаруживая себя понемногу, в которой слушатель с каждым поворотом находит все новые и новые детали—жемчужины, которую можно слушать десятки раз, все время открывая для себя новые мысли, новые идеи...» (там же).

костью граней, неожиданностью оборотов, открывающих новые просторы, стимулы движения. Все это создает ту поэтическую одухотворенность, мелодический простор и богатство речи, благодаря которым лучшие мелодии А. Степаняна до сих пор сохраняют свою жизненность.

Начав в первых опусах с освоения стилистических основ национальной музыки, в последующих сочинениях он все меньше и меньше задумывался над этим, тяготея к раскрытию внутренней жизни художественных образов. Особого внимания, с этой точки зрения, требует *фортепианное сопровождение* романсов А. Степаняна. По ходу изложения мы уже касались этого предмета. О символичности, ассоциативности художественного мышления А. Степаняна, достигаемого в большей мере средствами инструментального сопровождения, подробно говорилось выше в связи с наиболее значительными циклами композитора.

Лаконично, скупко композитор создавал музыкальный образ в сопровождении. В одном случае оно совпадало с поэтической первоосновой, в другом—имело значение символа, в третьем—являлось деталью, штрихом, дополняющим, комментирующим вокальный образ.

Композитор не ограничивался в фортепианном сопровождении изобразительными приемами, хотя в этой области ему нельзя отказать в ярком воображении. Приведем несколько примеров.

Медленное восходящее движение на педали рисует картину безбрежных полей («Посев») (пр. 38). А вот два различных видения памятников национальной старины. Картина древних руин—камни, шероховатый рельеф («У стен монастыря») передается колористической звукописью в несколько импрессионистической манере (пр. 39). В другом случае («Наши летописцы») как бы возникает картина суровой обстановки темных келий, низкие регистры, октавные звучания и напряженные ходы с полифонически выдержанными голосами (пр. 40). «Храбрая наездница»—прозрачная игра 16-х в высоком регистре с замысловатым и запутанным рисунком словно создает образ гарцующего коня (пр. 41).

Художественное мышление А. Степаняна отличалось столь точной степенью картинной наглядности, что и в тех случаях, когда он характеризовал не конкретные предметы, а настроения или состояния, музыкальные образы приобретали четкую «осязаемость». Удивительно точно передана, например, в фортепианном вступлении к песне «С бокалом в руках» характеристика Хафиза, певца веселья, любви, вина (пр. 42).

В романсе «Видел озеро во сне» разорванность фактуры создает атмосферу нереальности, условности происходящего.

38

ПОСЕВ

f

Սեր-մա - նողճ է:

f

p

39 Moderato assai

p

Սեր հիճ վան-քի աա տե ռի
 Կ արե-նիս լեւ մո-նէ լեւ

f

p

(пр. 43). Кстати, этот романс—один из примеров многоплановости в создании художественного образа, где мелодия и сопровождение являются носителями различных драматургических функций. В вокальной партии печальный рассказ о зловещем сне ведется в спокойных тонах, скорее как воспоминание. В фортепиан-

Слова А. ИСААКЯНА

НАШИ ЛЕТОПИСЦЫ

А. СТЕПАНЯН

40 Andante misterioso

В сч - мрач - ных ке - льях
Убр - ли - ш - цыщ брб

41 Con impeto

Стре - лы ост - рей

42 Allegretto

с пол - ной ча - шей.

Ե-րա-զիւ տեղ լի - ցը տե-տա՛
 8-Видел о - зе - ро во сне я.

ном сопровождении композитор сочетает «образ сна» (фортепианное вступление, заключение) и реальность происходящего (экспрессия, драматизм средних разделов).

Иная картина наблюдается в романсе «Выпьем, друг, бокал до дна», в жанре застольной песни раскрывающем тему бренности жизни, ее быстротечности. Здесь мелодия, следуя за текстом, выявляет мельчайшие штрихи психологического состояния, сопровождение же трактовано в обобщенно-философском плане — бег времени, жизнь, как движение.

Пользовался А. Степанян также приемом «обобщения через жанр». Обычно композитор обращался к нему в случаях, когда поэтическая основа предполагала яркую жанровую сцену («Дружно ребята пируют», «С гор цветущих в тихий вечер»).

Примечательно использование жанровой характеристики и в тех случаях, когда романс представлялся композитору концертной пьесой в ашугском стиле. В таких случаях воображение мастера разыгрывалось, и средствами фортепиано он воссоздавал все «хитрости» инструментального исполнительства ашуга («Все познал я», «Печаль тариста»).

Нередко задачи жанровой целостности увлекали композитора настолько, что инструментальное сопровождение превращалось в самостоятельную фортепианную пьесу со своими законами музыкальной логики. В песне «С гор цветущих в тихий вечер» любование возлюбленной на лоне природы А. Степанян воплотил в форме лирической народной песни, где непритязательная мелодия дополняется ярким, многозначным сопровождением, это своего рода вдохновенная поэма об Армении, в которой яркими штрихами набросана музыкально-эпическая картина родины, где, подобно известному ланно М. Сарьяна, условное сочетается с реальным. Здесь и унисонные звучания в разных регист-

рах, и сочетание «пустых» долгих звуков с аккордовыми кляксами, словно воссоздающими рельеф Армении. Здесь и жанровые эпизоды (инструментальный отыгрыш, имитирующий звучание тара) и т. д.

В песне «Детство» фортепианное сопровождение трактовано в форме концертного этюда, где выразительность образа достигается средствами динамики, словно воспроизводящими неутомимость, озорство, веселую беспечность детства. В песне «Дружно ребята пируют» композитор воссоздал в форме танца маленькую хореографическую сценку в народном стиле. В «Круговом танце» незатейливая народная мелодия облекается в миниатюрный вариационный цикл, в котором автор дает волю своему композиторскому воображению.

Трудно переоценить достижения композитора в области фортепианного сопровождения, ибо оно не только оказало благотворное влияние на армянскую фортепианную культуру в целом, но и сыграло роль в определении нового уровня музыкально-образного мышления армянской профессиональной музыки.

...После А. Хачатуряна А. Степанян самая значительная фигура 30—40-х гг. В истории армянской музыки он в первую очередь остался как мастер камерно-вокальной миниатюры. Его романсы—это одна из вершин армянской вокальной лирики. Говоря это, в первую очередь имеются в виду циклы «Песни Алагяза», «Грезы», «Песнь хлеба», благодаря которым в армянскую музыку влилась струя высокой интеллектуальной лирики.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА
40-х—НАЧАЛА 60-х гг.

1938 г.—год создания «Песен Алагяза» А. Степаняна—явился поворотным не только в творческой биографии композитора, но и для истории отечественного романса. А. Степанян «открыл» для армянских композиторов поэзию Исаакяна. Подобная постановка вопроса несколько сужает, возможно, картину развития жанра. Тем не менее, нельзя отрицать тот факт, что художественная сила и обаяние этого цикла вызвали волну подъема камерно-вокальной лирики в 40-е гг. Увлечение армянских композиторов поэзией Исаакяна имело безусловно и более глубокие общественные корни.

А. Исаакян, вернувшийся в 1936 г. после долгой эмиграции, в 40-х гг. был на вершине славы. В грозные годы войны слово поэта приобрело публицистическую страстность. Патриотическая лира и философские раздумья Исаакяна обретали особую значимость и весомость.

Тема родины, которую поэт пронес через все свое творчество, была особенно созвучна с общественной атмосферой военных лет, и поэтому не случайно многие армянские композиторы обращались к ней¹.

Притягательной силой обладала философски-психологическая лирика Исаакяна: «Ивушка» (А. Степанян, А. Кочарян), «Издалека в тиши ночной» (А. Степанян, Р. Атаян), «Неизвест-

¹ А. Степанян, цикл «Родные воды», многие песни из цикла «Размышления», М. Мирзоян, «Героническая», А. Кочарян, «На поседельный Арарат» и др.

Следует отметить, что патриотические мотивы вызвали к жизни также романсы на слова Х. Абовяна (А. Кочарян, «Дай саблю»), песни на слова из эпоса «Давид Сасунский» (М. Мирзоян, «Баллада», Арт. Хачатрян, «Песня Давида Сасунского», «Песня Дзенов Огана»), романсы на стихи О. Шираза (М. Мирзоян, «Моя святая родина, «Родина и любовь», М. Мазманиян, «Моя святая родина»), Сармена, С. Вауни (романсы К. Закарьяна) и т. д.

ная могила» (Р. Атаян), «Безвестна, безымянна, позабыта» (А. Кочарян), «Юность» (А. Степанян, Е. Сардарян), «Не грусти» (Арт. Хачатрян), «Не знаю где» (Р. Атаян), «Изумрудные песни» (А. Кочарян) и др.

Пейзажная лирика Исаакяна нашла замечательное воплощение в творчестве А. Степаняна, а также в романах А. Кочаряна («Ясная ночь»), К. Закаряна, Е. Сардаряна («Ночь пришла») и др.

В творчестве армянских композиторов значительное место занимает любовная лирика Исаакяна². Здесь, помимо романсов А. Степаняна, следует выделить «Говорят...» и «Видел сон» Э. Мирзояна, а также «Под ивой» А. Арутюняна.

Тяга к субъективной лирике вызвала интерес также к поэзии Терьяна. Создаются циклы романсов К. Закаряна, А. Кочаряна, А. Худояна³, романс Э. Мирзояна («Ты как есть»). В конце 40-х гг. В. Котоян написал два романа: «Незнакомой девушке» и «Не изменю своей Нвард».

Тяга к субъективной лирике. Откуда она в 40-е гг., где ее корни? Мы уже отмечали, что в 20—30-х гг. популярностью пользовались массовые жанры. Эта тенденция продолжается в 40-е гг.⁴ Однако война, подняв огромную волну патриотического чувства, вызвала одновременно и особое предрасположение к лирике интимной, от сердца к сердцу идущей. Об этом говорил в свое время Б. В. Асафьев, то же отмечает исследователь советского романа В. А. Васина-Гроссман⁵. Впрочем простые, теплые чувства более отразились в лирике быта, в том промежуточном жанре песни-романа или романа-песни, которая у нас в Армении нашла наиболее яркое воплощение в «Песне война» А. Са-

² «Под ивой» А. Арутюняна, «Не знаю где», «Как бы хотел» Р. Атаяна, «Нежный ветерок» К. Закаряна, «Осенние цветы» Т. Аветисяна, «Песня девушки», «Нежный ветерок» М. Мазмания, «Видел сон» и «Говорят...» Э. Мирзояна и др.

³ К. Закарян: «Откровение», «Ноктюри», «Я принес вам весть побед», «Позабыть, обо всем позабыть», «Священная мечта», «Черная ночь», «Начало весны», «Звезды нежно играют», «Безропотность». Изд-во «Айастан», 1968 г.

А. Кочарян: «Самоуспокоение», «Когда придет она», «Почувствуешь ли», «Успокойся сердце». Рукопись.

А. Худоян: «Элегия», «Дни пришли», «Нет ничего». Рукопись.

⁴ Такой «немассовый» композитор, как А. Степанян, написал цикл песен под непосредственным влиянием военного времени (оп. 29, 1942).

⁵ См. Б. В. Асафьев, Пути развития советской музыки, в кн.: «Очерки советского музыкального творчества», М.—Л., 1947, стр. 12; В. А. Васина, Романс и песня, в кн.: «Очерки советского музыкального творчества», стр. 234.

тяна. Что же касается жанра камерно-вокальной лирики, то здесь ответ не может быть однозначным. Обращение к лирической поэзии Исаакяна, Терьяна было обусловлено, с одной стороны, стремлением уйти от грозного времени в атмосферу истин вечных, прекрасных, очищающих и возвышающих душу⁶, с другой стороны, это была также проблема профессионального порядка.

Расширение содержательных и технических рамок композиторского творчества в 20—30-е гг. совпало также с периодом смены поколений. Плеяда ярких индивидуальностей (Комитас, Спендиаров, Р. Меликян) завершила творческий путь. Новая волна ярких творческих индивидуальностей хлынула в 40-е гг. Что касается эпохи 30-х гг., то она проходила под флагом монументального, масштабного искусства (симфонии, концерты, балеты Хачатуряна, оперы А. Степаняна и т. д.). Поэтому интерес в 40-е гг. к камерно-вокальной лирике был обусловлен также процессом дальнейшей профессионализации армянской музыки вширь и вглубь. Поколение, переживавшее период зрелости (А. Степанян, К. Закарян, М. Мирзоян, М. Мазманиян и др.), тянулось к жанру романса после затянувшегося пребывания в «фольклористическом периоде», когда основное внимание уделялось области обработок народных песен и «песен нового быта» («рапмовская» идеология в какой-то степени также сыграла роль в ограничении развития вокальных жанров). Молодое же поколение армянских композиторов, вступившее на сцену в начале 40-х гг. (А. Арутюнян, Э. Мирзоян, А. Худоян и др.) обращалось к романсу, дававшему возможность приобщения к жанру, имеющему давние традиции. Он как бы являлся школой мастерства для работы в дальнейшем над крупной вокальной формой. Таковы, примерно, предпосылки развития камерно-вокальной лирики в 40-х гг. Этим можно объяснить тот факт, что в описываемое время армянские композиторы в основном апеллируют к классической поэзии (Исаакян, Терьян, Туманян, Абовян из армянской литературы; Пушкин, Лермонтов из русской поэзии⁷). Процесс приобщения камерной лирики к современной поэзии, развернувшийся в советской музыке начиная с 30-х гг.⁸,

⁶ Вспомним, что в 30—40-е гг. и в русской музыке была очень сильна тенденция возрождения классической традиции (лермонтовский цикл Мясковского, пушкинский и блоковский циклы Шапорина и т. д.).

⁷ Э. Багдасарян—«На холмах Грузии», «Зимняя дорога» (сл. Пушкина), А. Сатуц—«К себе», «Как солнце низко» (сл. Лермонтова), А. Тертерян—«Соловей и роза» (сл. Пушкина).

⁸ Прокофьев. «Болтуния» (сл. А. Барто), цикл Ан. Александрова «Три кубка» (сл. Н. Тихонова), цикл В. Нечаева «О доблестях, о подвигах, о сла-

в Армении начался несколько позже—в 50-е гг. В описываемый же период отношение к жанру было несколько академическое.

Нельзя сказать, что 40-е гг. не дали ничего в этом направлении. Среди советских поэтов, к которым обращались армянские композиторы, встречаются имена А. Вштуни («Ожидание» К. Закаряна), Сармена («В битве пал», «Сын храбреца» К. Закаряна), Шираза («Тоска» Арт. Хачатряна), Р. Погосян («Песнь прощания» А. Тер-Гевондяна, В. Тиграняна), С. Вауни («Родные воды» К. Закаряна) и др. С советскими поэтами в камерную лирику входили новые темы, полные гражданского пафоса,—тема войны, подвига во имя родины, тема созидательного труда. Вместе с тематикой расширялась и образная сфера романса. Из массовой песни сюда проникает героическое начало, ораторский пафос, настроения активные, мужественные.

Круг жанров камерно-вокальной лирики 40-х гг. можно сгруппировать следующим образом. Элегическая лирика любовного и философского содержания с преобладанием последнего (романсы А. Степаняна, А. Кочаряна, Э. Мирзояна, Р. Атаяна и др.), крестьянская и ашугская разновидности фольклористической песни (романсы К. Закаряна, М. Мирзояна, М. Мазмания, Е. Сааруни и др.) и героическая песня балладного склада («Героическая» Исаакяна—М. Мирзояна, «Песня об Абовяне» С. Капутикян—А. Тер-Гевондяна, баллада «26 комиссарам» А. Вштуни—А. Тер-Гевондяна и др.).

Описываемый период характерен также стремлением к многогранности охвата поэтического мира классиков армянской литературы. Отсюда и появление циклических произведений.

В предыдущей главе мы уже останавливались достаточно подробно на вокальных циклах А. Степаняна, которые по замыслу и художественному воплощению значительно опередили подобные опыты 40-х гг.: имеются в виду перечисленные выше циклы К. Закаряна, А. Худояна на слова Терьяна и А. Кочаряна на слова Исаакяна⁹.

Циклы К. Закаряна и А. Кочаряна объединяют подход к решению художественной задачи: апелляция к классическим традициям армянской музыки (Комитас, Р. Меликян), дальнейшая разработка национальной стилистики¹⁰. Здесь же следует сказать

ве» (на стихи разных поэтов), баллада В. Мурадели «Отец и сын» (сл. А. Твардовского) и др.

⁹ А. Кочарян, «На поседельей Арарат», «Безвестна, безымянна, позабыта», «На крутизне горы Манташ», «Изумрудные песни», «Ивушка».

¹⁰ Достойны упоминания опыты А. Кочаряна, автора многих романсов, проявляющего особый интерес к философской лирике. Наиболее примечательное в

о романсах Р. Атаяна на стихи Исаакяна¹¹, выдержанных в русле традиций Комитаса, наиболее сильная сторона которых—выразительность и благородство мелодики.

Что касается терьяновского цикла К. Закаряна, то музыка его оставляет двойственное впечатление. Вокальная речь—мелодичная, напевная—приближается скорее к песне, чем к романсу. Это своеобразное преломление крестьянской песни через городской бытовой романс. Недостаточная индивидуализация мелодий романсов в сочетании с довольно пассивным сопровождением, основывающимся на стандартных представлениях о жанре (сочетание «чувствительных» гармоний с общепринятыми формами движения, создающее некий стереотип романса) не раскрывают поэзию Терьяна. И это уязвимая сторона цикла К. Закаряна, да и в целом романсовой музыки этого композитора, чья творческая индивидуальность намного ярче проявилась в песенном жанре¹². Тем не менее, некоторые романсы К. Закаряна в жанре фольклорной песни вполне репертуарны.

В творчестве К. Закаряна следует выделить романс «Родные воды», примечательный по теме: жизнь социалистической деревни, шире—восторг перед обновленной родиной, живущей полным дыханием советской действительности. Подобное ощущение времени в романсе создается приподнятостью тона сочной импровизационной мелодии, сопровождением, передающим ощущение полноводья, бурлящих вод. В «Родных водах» мы имеем дело с расширением рамок традиционной романсовой лирики, получившее дальнейшее развитие в 50-х гг.

Цикл «Три романса на стихи Терьяна» А. Худояна примыкает к той линии развития жанра, которая сочетала в себе национальную традицию с романсовой культурой русского классического наследия. Эта линия, утвердившаяся в творчестве Спендиарова и нашедшая замечательное воплощение в цикле «Осенние строки» Р. Меликяна, в романсах А. Тер-Гевондяна, В. Арапатьяна в 40-е гг., в творчестве молодых композиторов Э. Мирзояна, А. Худояна, А. Арутюняна получила дальнейшее развитие. Примечательно у них тяготение к развернутым формам фортепианного сопровождения с вступлением, интерлюдиями и заключением, стремлением к субъективизации вокальной линии, становлению

них—своеобразное преломление принципов Р. Меликяна в поисках детальной разработки характерности музыкальной речи.

¹¹ «Бессонные ночи», «Не знаю где», «Как бы хотел», «Издалека в тиши ночной», «Бесшумно, невидимо», «Певец я», «Душа стремится вдаль».

¹² Романсовое творчество К. Закаряна продолжалось и в 50-е гг., когда им были написаны цикл на слова И. Иоаннисяна, романсы на слова Г. Мадари, Шираза, А. Граши, В. Каренца и др.

художественного образа во времени¹³. И если в романсе А. Арутюняна «Под ивой» больше благородной сдержанности, то романсы Э. Мирзояна, так же как и терьяновский цикл А. Худояна, написаны в манере более экспрессивной, с предельной открытостью чувств. Как отмечалось исследователями¹⁴, они продолжают линию романсов Чайковского, Рахманинова с их склонностью к драматизации выражения, патетикой и т. д. Среди описываемых романсов заслуженной популярностью выделяется «Говорят...» Э. Мирзояна, где вышеупомянутые особенности выражены в художественно отшлифованной форме. Это словно небольшая новелла о любви, пережитой в юности, отголоски которой с болью отдаются в душе лирического героя. Выразительный речитатив крайних разделов в сочетании с широким распевом середины, разлив чувств, активное вмешательство «от автора» в фортепианном сопровождении—все это благодарный материал для исполнителей. Именно эти качества обеспечили романсу его устойчивую славу.

В 40-е гг. появился ряд вокальных сочинений армянских композиторов, написанных на основе русских переводов армянской поэзии. Это в первую очередь концертные арии для голоса с оркестром А. Хачатуряна, объединенные единой темой любви: «Поэма» («Если б алым стал бы я»—слова народные в пер. В. Брюсова), «Легенда» («Ахтамар» Туманяна в пер. Бальмонта) и «Дифирамб» («Вы не туда неситесь, песни» Пешикташляна в пер. Л. Уманского). Написанные в типично хачатуряновской манере, они внесли в армянскую камерно-вокальную музыку богатый мир своеобразной лирики композитора от ее чувственно-страстных, патетически-драматичных проявлений до восторженно-гимнических. Новым для истории жанра было также привнесение импровизационно-мугамных форм, столь типичных для автора фортепианного концерта, но не имеющих аналогов в камерно-вокальной музыке Армении (исключение составляет «Печаль тариста» А. Степаняна).

К армянской поэзии обратился также С. Баласанян, создав ряд романсов на стихи Исаакяна и Терьяна в русских переводах¹⁵. Написанные рукой профессиональной, с хорошим чувством

¹³ Первой ласточкой здесь был романс «Говорят...» Э. Мирзояна, написанный в 1939 г.

¹⁴ А. Барсамян, М. Брутян, Песня и романс в творчестве армянских композиторов, в сб.: «Музыка Советской Армении», стр. 313.

¹⁵ Романсы на тексты Исаакяна: «Твоих бровей два сумрачных луча», «Издадека в тиши ночной», «Уж солнце за вершиной гор», «Был бы на Аразе у меня баштан». Романсы на тексты Терьяна: «Песня улицы», «Так грациозно, так легко».

стиля, они не выпадают из общего русла армянской музыки, несмотря на то, что композитор в Армении бывал не часто. Если романсы на слова Терьяна носят на себе печать несколько внешнего прочтения поэта (первая—в жанре медитативной лирики, с моментами изобразительности, вторая—в жанре ашугской песни), то исаакьяновские романсы органичнее для стиля композитора, с годами все более склоняющегося к тонкому проникновению в красочную звукопись Востока. Основываясь на стилистике городской традиционной музыки Армении (гусано-ашугской), С. Баласанян создал ряд выразительных лирических миниатюр.

Заканчивая обзор камерно-вокального творчества 40-х гг., упомянем еще об одной тенденции, которая позже, в 50-е гг., получила широкое распространение—это линия демократизации камерно-вокальной лирики в сторону сближения ее с песней. В романсы были привнесены некоторые интонации, присущие бытовой лирике, активность и броскость массовой песни, танцевальность, связанная, в частности, с ритмом вальса.

Подобная тенденция усматривается в романсах В. Котояна на тексты Терьяна «Незнакомой девушке», «Не изменю я моей Нвард», написанных в 1948—1949 гг., первый из которых пользуется заслуженным успехом. Причину этого следует искать в спокойно-распевной мелодике романса, в первую очередь. Не раскрывая секретов поэзии Терьяна, будучи далек от изысканной утонченности его стиха, романс этот, тем не менее, имеет привлекательные черты, присущие вокальному письму Котояна в целом. Это мягкие линии кантилены, текучесть мелодического движения, какая-то непрерывность, таящая в себе в то же время незаметные переливы опеваний; отметим также сопровождение романсов, написанное в крупной пианистической технике и выигрышно оттеняющее вокальную линию, и станет понятным, почему романсы и песни В. Котояна пользуются популярностью среди исполнителей¹⁶.

Таким образом, 40-е гг. привнесли в камерно-вокальную му-

¹⁶ В 50—60-е гг. В. Котоян создал ряд романсов на слова советских армянских поэтов: «Младенцу» (М. Корюн), «Лирическая» (Сармен), «Милая сердцу Армения» (А. Граши), «Прости меня» (Г. Эмин), «В лодке» (Сармен). Все они написаны в характерной для него лирически-кантиленной манере, с недостаточной, однако, индивидуализированностью мелодии и фортепианного сопровождения. Поэтому произведения эти скорее приближаются к песне, нежели к романсу. Сильные стороны вокальной музыки В. Котояна, проявившиеся в первых опусах—«Незнакомой девушке», «Младенцу» (с его игривым изяществом, напоминающим Р. Меликяна), «Лирической», к сожалению, в дальнейшем не раскрылись в полной мере.

зыку сдвиги, обусловленные расширением содержания, тем, образам, сферы лирики. Самое существенное в этом процессе появление героического начала; лирический герой жанра приобретает черты мужественности, активности, энергичности. Не менее ценно принесение гимнически-восторженных элементов, настроений патриотизма—все это приметы, диктуемые во многом военным временем, печать которого лежит на искусстве описываемого периода в целом.

В 40-е годы камерно-вокальная лирика мужала и в профессиональном отношении. Благодаря лучшим романсам того периода происходил качественный перелом. Менялось отношение к форме в целом, к мелодии, к роли сопровождения. Появилась тяга к циклическому воплощению вокальной лирики. Все это зрело подспудно, выливаясь в высокое художественное качество в единичных образцах, возможно. Однако, окидывая взглядом романсовое творчество тех лет, нельзя не видеть процессуальности происходящих сдвигов. Именно они подготовили почву для дальнейших качественных приобретений позже, в 50—60-е годы.



Продолжая тенденции предыдущего периода, и далее, в 50-е—60-е гг., композиторы обращаются к поэзии классиков—Исаакяна, Туманяна, И. Иоаннисиана, Терьяна¹⁷. В частности, как и прежде, поэзия Исаакяна остается в центре внимания армянских композиторов¹⁸. Среди авторов, писавших на его тексты, выделяется Э. Абрамян—композитор, интересы которого связаны главным образом с областью фортепианной музыки и романсов.

Являясь превосходным пианистом, по складу творческой ин-

¹⁷ А. Айвазян, «Хочешь стану» (Исаакян), С. Джрбашян, «В альбом» (Туманян), К. Закарян, цикл на стихи И. Иоаннисиана, А. Тертерян, «Ночью в саду у меня», «Ивушка» (Исаакян). На русские тексты написан также цикл «Армянское горе» С. Агабабова, безвременно погибшего композитора, не жившего в Армении. Четыре номера цикла: «Песня пахаря», «Эрзерумская песня» (сл. народные), «Безвестна, безымянна» (Исаакян), «Армянское горе» (Туманян)—воплощают раздумья о судьбе родного народа, о его тяжелой участи. Опираясь на характерные ладо-интонационные обороты, С. Агабабов тем не менее мыслит в традиционном стиле «русской музыки о Востоке».

¹⁸ Следует отметить тонкий романс А. Тертеряна «Ночью в саду у меня», отличающийся удивительным проникновением в атмосферу поэзии Исаакяна в блоковском преломлении. Изысканность вокальных интонаций несколько ориентального склада и гармоний, красочно оттеняющих мелодию, в какой-то мере ассоциируется с одноименным произведением Рахманинова, изумительной жемчужиной русского романса.

дивидуальности примыкая к типу художника рахманиновского склада, Э. Абрамян и в своем романсовом творчестве в значительной мере остается под влиянием искусства Рахманинова. Отсюда—преобладание лирико-драматических романсов с развернутыми фортепианными партиями, являющимися не только «сопроводителями» певца, но играющими значительную роль в становлении художественного образа. Более того, фортепианные партии романсов Э. Абрамяна развиваются по законам, диктуемым пианистическим мышлением композитора. Будучи очень вокальными, романсы Э. Абрамяна в то же время эстрадные, обладают концертным лоском, поэтому неудивительна их широкая популярность. Наиболее известные романсы композитора собраны в сборнике «Я—певец». Следует указать также романсы на слова А. Граши «Задумчив Арарат», «В горах монастырь одинокий стоит», «Люблю я древний лик Звартноца» (1966). В связи со 100-летием Туманяна в 1969 г. и Исаакяна в 1975 г. Э. Абрамян написал еще ряд романсов. Нетрудно заметить, что симпатии композитора на стороне классиков армянской поэзии.

Среди романсов Э. Абрамяна особенно выделяются исаакяновские, овеянные подлинным вдохновением. Пусть они не отражают аромата исаакяновской поэтической речи, пусть они находятся в иной, чем у Исаакяна, эмоциональной плоскости, но они обладают самостоятельной художественной ценностью, обусловленной цельностью образного проникновения. К таковым относятся «Я певец»—образец лирики спокойной, самоуглубленной; «Издали в тиши ночной»—произведение, полное затаенной печали; «Видит лань в ручье»—романс целомудренно-прозрачный.

На одном произведении Э. Абрамяна следует остановиться особо. Это романс «Родине» на известные стихи Исаакяна, написанные незадолго перед возвращением поэта из эмиграции. И не только потому, что он написан так же вдохновенно, как и стихотворение Исаакяна, отражающее безграничную любовь к родине, в том же лучезарном ключе. Да, все это есть здесь. Но есть и другое, что придает ему большую удельную значимость, новое качество романсовой лирики: гимнически-восторженный тон, широта размаха,—типичные для 50-х гг., полных героического созидательного труда, радости обновления жизни после тяжелых лет войны (пр. 44).

По существу, это настроения, которые нашли замечательное воплощение в таких произведениях, как «Героическая баллада» А. Бабаджаняна, «Кантата о Родине» А. Арутюняна, «Песни Араратской долины» А. Сатяна (в более лирическом плане).

В связи с этим хотим указать на особую роль А. Хачатуряна в армянской вокальной музыке. Такие произведения, как

«Поэма» для симфонического оркестра с хором (1938), гимн Армянской республики, пять песен на слова А. Граши, написанные в 1949—1950 гг., и др. имели принципиальное значение для становления героико-гимнических образов в вокальном творчестве армянских композиторов. С подобными произведениями Хачатуряна вокальная музыка Армении приобрела широкую поступь, размах, оптимистический дух, выразившиеся в особом рода кантилене спокойно-размеренного склада, с крупным штрихом в мелодическом рисунке, с устремленностью вверх и т. д. Черты эти во многом перекликаются с традициями советской массовой пес-

МОЕЙ РОДИНЕ Э. АБРАМЯН

44 *Animato*

դի
Օ

- տի
мать!

փար - վիմ
скло - нюсь

Հըր - Եաղ լաճ - ջիդ.
на грудь тво - ю!

ни, но национально-характерный оттенок они приобрели именно сквозь почерк Хачатуряна. Обаяние этого почерка можно обнаружить в большинстве массовых песен армянских композиторов. Что же касается камерно-вокальной лирики, то «Колокол свободы» А. Степаняна, «Родные воды» К. Закаряна, «Родине»

Э. Абрамяна—вот, схематично, линия, приведшая в 50-е гг. к широкому утверждению подобной образности.

* * *

Пройдя длительный путь эволюции, к середине 50-х гг. армянская камерно-вокальная лирика стала перед необходимостью расширения горизонтов. Понятен поэтому усиливающийся интерес к современной поэзии, диктуемый самой жизнью.

Наиболее примечательная тенденция с середины 50-х гг.— расширение образно-тематических рамок вокальной музыки. И разговор о путях развития жанра в описываемый период правильнее начать с факта приобщения армянских композиторов к поэзии Чаренца и Севака—двух выдающихся поэтов, оказавших огромное влияние на весь ход армянской литературы, искусства нашего времени.

С поэзией Е. Чаренца армянская камерно-вокальная музыка обогатилась новым гуманистическим содержанием, вошедшим в армянский романс с темой революции, с положительными идеалами, олицетворяющими искусство социалистического реализма¹⁹. Героем камерной лирики стала личность сильная, сложная в своем восприятии мира, живущая общественными интересами.

Однако огромный мир поэзии Чаренца, выдвигающий множество интересных проблем как образно-тематического, так и художественно-эстетического порядка, пока не нашел полного раскрытия в области музыки. Отдельные завоевания (они имеются и к ним мы еще вернемся) свидетельствуют о традиционном подходе к поэзии Чаренца (несколько разнится цикл В. Бабаяна; см. следующую главу), решении ее в русле традиций классического искусства. По существу, раскрытие революционной поэзии Чаренца в армянской музыке еще впереди.

С поэзией Севака связаны поиски путей усиления гражданского звучания армянского романса, значительности его содержания, направленности его в сторону психологизации на основе утверждения сильных, позитивных эмоций человека. И здесь пока попытки претворения в камерно-вокальной музыке единичны²⁰. Между тем как сложная поэтика Севака, во многом исхо-

¹⁹ Вокальные циклы Г. Читчян, А. Худояна, Э. Хагагорцяна, романсы А. Айвазяна («Видел сон», «Всякие пел я песни», «Подобно Саят-Нове»), Э. Арутюняна («Удивительная осень»), С. Джрбашяна («Не тот я уже»), А. Лусиняна («Ты помнишь»), А. Сатяна («Моей Армении»), В. Тиграняна («Сегодня пою»), Арт. Хачатряна («Моей Армении») и др.

²⁰ Вокальные циклы Г. Читчян, Дж. Асатряна, Е. Ерканяна (см. след. главу).

дящая из музыкальных законов (отметим внутренние присущий ей симфонизм, сквозное становление художественных образов), должна проявить себя в армянской камерно-вокальной лирике во всем богатстве своих свершений. В музыкальном воплощении поэзии Севака отразились различные тенденции камерно-вокальной лирики Армении второй половины нашего столетия. Здесь и дальнейшее развитие традиций Р. Меликяна и А. Степаняна (цикл Г. Читчян, о котором речь впереди), и обращение к новым веяниям современной музыки (цикл Дж. Асатрян), и апелляция к средневековым пластам армянской культуры (цикл Е. Еркяна). Однако с уверенностью можно сказать, что так же как и Чаренц, Севак в армянской музыке только начинается.

В 50-е гг. процесс размежевания камерно-вокальных жанров принял более определенные очертания: с одной стороны, постепенная демократизация жанра, ведущая от романса к песне и далее к новой разновидности ее—эстрадной песне²¹, с другой—дальнейшая субъективизация лирики, которая выдвигала новые задачи перед композиторами²². Социологические корни подобного «центробежного» процесса заключались в том, что камерно-вокальная лирика меняла свой адрес. Композиторы первого направления обращались к широкой аудитории, рассчитывая на большие концертные и кинозалы, на звучание в эфире. Композиторы второго направления апеллировали к камерным залам, к небольшой аудитории, к слушателю с определенным настроением, подразумевающим полную эмоциональную отдачу, без элемента «совместительства».

К композиторам, относящимся к «демократической» линии, следует причислить А. Айвазяна, Г. Арменяна, С. Джрбашяна, В. Котояна, А. Лусиняна, С. Самвелян, В. Тиграняна, Арт. Хачатряна и др.

В общих чертах здесь преобладает лирическое начало. Это—любовная лирика спокойного характера, лишенная особых драматических коллизий, остающаяся в основном в сфере воспевания возлюбленной (или возлюбленного), признаний, порой и со-

²¹ Напомним своеобразный цикл романсов Р. Амирханяна на сл. А. Киракосян для голоса с сопровождением эстрадно-симфонического оркестра.

²² Процесс расслоения жанра протекал не изолированно, а на фоне общих тенденций, характерных для советской музыки. Так, В. А. Васина-Гроссман, автор очерка о камерно-вокальной музыке послевоенного времени, отмечает процесс драматизации романсов («Из еврейской поэзии» Шостаковича и др.) и одновременно процесс сближения романса и песни (цикл на стихи Роберта Бернса Свиридова и др.) («История музыки народов СССР», т. 4, М., 1973, стр. 281).

жалений, реже—пейзажная лирика; мотивы патриотизма, трактованные в гимническом или лирическом плане.

Можно заметить, что особого разнообразия тем, образов, сюжетов здесь не усматривается. То же самое следует сказать и о музыкально-выразительных средствах, не претендующих на поиск, ограничивающихся сферой найденных в области мелодии и фортепианного сопровождения стандартов.

Гораздо интереснее вторая линия, в которой камерно-вокальная лирика получила дальнейшее развитие как в образно-содержательном, так и профессиональном плане, представленная творчеством А. Степаняна²³, Г. Читчян, Э. Абрамяна, А. Худояна, Г. Чеботарян²⁴ и др.

Заслуживают внимания романсы А. Худояна на сл. Чаренца. В цикле правильно найден «ракурс» подачи поэзии Чаренца. Говоря это, несколько не хотим утверждать, что он является единственно возможным вариантом интерпретации поэта, творчество которого отличается исключительным многообразием и широтой охвата явлений действительности. Задача композитора в данном цикле—запечатлеть в музыке настроения, навеянные стихами, написанными в разное время и отражающими различное душевное состояние, мировосприятие великого поэта, обусловленное общественной атмосферой времени. Здесь произошло замечательное слияние «температуры накала»: экспрессивно-насыщенный тон высказывания композитора весьма соответствует ораторски-страстной речи поэта.

Так, в первом романсе («Всю ночь напролет») выразительная декламационная мелодия на фоне хроматически насыщенных низких, густых звучаний фортепианного сопровождения передает многообразие изгибов психологического состояния измученного бессонницей лирического героя (пр. 45).

Речь его ассоциативна, предельно насыщена интонационными связями, «арками», ритмическими переборами, смещениями, несовпадениями со стихотворным ритмом, что вносит соответствующую нервную пульсацию, способствующую сгущению выразительной силы произведения.

Любовная лирика романса «Все для тебя» трактована в плане «раскрепощенных» чувств, который стал характерным для армянской вокальной музыки в 50-е гг. Однако быстрые смены настроений, высказывания, полные подтекста (в фортепианном со-

²³ Циклы романсов на стихи Шираза, Сармена, Д. Варужана, Сипил и Сиаманто.

²⁴ Цикл «Матери» на сл. Шираза (1958 г.).

провожении интересны гармонические сопоставления: е—Des—А), приводят к драматическому заключению.

Более ordinарен третий номер цикла («Я помню те дни») —

45 Moderato Sostenuto.

First system of the musical score for 'Я помню те дни'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *p dolce* marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line starts with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands, with a *8* marking below the bass line.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "Всю ночь бдѣ - нон без - ум - ный был я." The piano accompaniment features a *mp* marking and continues with chords and moving lines. The system ends with a *8* marking below the bass line.

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "о соан-це меч - той ду - ша вся поа - на." The piano accompaniment continues with chords and moving lines. The system ends with a *8* marking below the bass line.

своего рода элегия о прошедшей юности, написанная в традициях городской лирики.

Венчает цикл романс «Как хорошо», несущий большую этическую идею, связанную с нашей социалистической действительностью,—горение, подвиг во имя блага людей:

Как хорошо гореть и зажигать,
Как хорошо навек запылать.
В этом мире полном огня
Свою жизнь ты пройди, горя...

Это вдохновенный экспромт, в музыке которого ораторские интонации, напряженно-восходящая тесситура свидетельствуют об ашугском решении темы. Фортепианное сопровождение в традициях хачатуряновского пианизма—остро хроматизированные пассажи, игра контрастных ритмов—утверждает восторженный характер произведения. Определенная эскизность (в целом присущая творческой индивидуальности А. Худояна) не мешает восприятию романсов как вдохновенного и художественно убедительного опыта претворения в музыке поэзии Чаренца.

Проблемы расширения тематических рамок, углубления поэтико-музыкальных связей армянского романса особенно ярко выявились в творчестве Г. Читчян, поэтому произведения этого композитора следует выделить в особый раздел.

* * *

Гегуни Читчян—автор пяти вокальных циклов²⁵ и ряда романсов («Не грусти», сл. А. Акопяна, «Попутная», сл. Шираза, «Песнь твоя звучит», сл. А. Сагияна). Между крайними циклами лежит промежуток в 20 лет, а последние циклы выходят за рамки времени, охваченного в данной главе. Тем не менее они находятся в едином русле творческих интересов автора, утвердившихся в ранних циклах. Поэтому мы и будем рассматривать романсы Г. Читчян в их целостном охвате²⁶.

Написанный в начале творческого пути ширазовский цикл оказался весьма характерным для автора, в свете дальнейшей деятельности. Отражая наиболее типичные поэтические мотивы Шираза (патриотизм, медитативная лирика аллегорически-метафорического плана), цикл одновременно типичен и для творче-

²⁵ «Романсы на сл. Ов. Шираза» (1953—1954), «Романсы на сл. Е. Чаренца» (1958), «Романсы на сл. С. Капутикян» (1962), «Романсы на сл. П. Севака» (1965), «Четыре стихотворения А. Исаакяна» (1975).

²⁶ Когда книга эта была уже в процессе издания, появился еще один цикл Г. Читчян на стихи В. Давтяна, который, естественно, остался вне поля зрения данной работы.

ской индивидуальности Г. Читчян, тяготеющей к субъективной лирике элегического тона («Фялке», «Тоска», «Говорят...») и одновременно к темам большого общественного звучания (в данном цикле это патриотизм, воспевание отчизны — «Арарат», «Край мой родной»). Цикл на стихи Шираза создан примерно тогда же, что и соответствующий цикл А. Степаняна. Сопоставление их красноречиво свидетельствует о направленности творческих интересов обоих авторов. Если патриотические мотивы Шираза трактованы у А. Степаняна ретроспективно, через воспоминания детства, то те же мотивы в интерпретации молодого композитора, сформировавшегося в начале 50-х гг., естественно, приобрели большую публицистичность («Арарат»). Не случайно поэтому в дальнейшем творчестве Г. Читчян не раз возвращалась к гражданским мотивам (романсы из циклов на стихи Чаренца, Севака, Исаакяна). Что же касается субъективной лирики, то в дальнейших опусах она развила эту линию до больших драматических решений.

В ширазовском цикле подкупает непосредственность высказывания, эмоциональная насыщенность, выразительная мелодика. В первых опытах Г. Читчян заметно внимание к фортепианному сопровождению, принимающему активное участие в становлении художественного образа. Тенденция эта с годами раскрылась интересными гранями. Правда чувств и стремление к психологизации образов — вот еще качества, обусловившие популярность цикла, и поныне пользующегося успехом у исполнителей.

Отмеченный интерес к темам огромного общественного звучания нашел воплощение во втором вокальном цикле, где композитор предпринимает смелую попытку реализации революционной поэзии Чаренца. Это, по существу, первое принципиальное обращение не только к творчеству выдающегося поэта Советской Армении, но и к теме, казалось бы, весьма далекой от области камерно-вокальной лирики, — к теме революции.

Цикл в целом решен в романтических традициях. В некоторых случаях свободное обращение композитора со стихотворным текстом (повторение отдельных слов, фраз, порой и на расстоянии — то, что присуще «напевной лирике»²⁷) перебивает ритм чаренцевского стиха, характеризующегося высоким накалом чувств, диктующим ритм нервный, импульсивный. В этом смысле внутренняя пульсация мелодии и стихов не всегда совпадают. Закругленность фразировки, остановки, не всегда исходящие из текста, — такие моменты в какой-то мере разбавляют насыщенно-экспрессивный текст Чаренца.

²⁷ О напевной лирике см. статью В. Васиной-Гроссман в журн. «Советская музыка», № 4, 1977.

Но есть другое, что придает значительность циклу: новые темы, образы, выведшие камерно-вокальную лирику на неизведанные дотоле тропы.

Мастерство Г. Читчян в чаренцевском цикле значительно возросло, палитра ее музыки предстала здесь более красочной и разнообразной. Первый романс—«В той горной стране»—передающий романтику революционной борьбы, решен в балладном плане.

Второй романс—«Ты мой свет»—романтическая мечта поэта о революции:

Ты мой свет, алый цвет мой и песня,
Так близка ты и так далека...
Ты горишь, как звезда в поднебесье,
Как в закатных лучах облака.
Ты зовущая, ты боевая,
Огнекрылая птица Ури!
Ты паришь над страной, возвещая
О приходе счастливой зари.

(русский текст М. Ландмана)

Образность и лексика поэта («алый цвет мой», «огнекрылая птица Ури» и т. д.) ассоциируются с более действенной, накаленной выразительностью. Широкие взлеты и интонации советской песни («Ты зовущая, ты боевая») не меняют, тем не менее, впечатления от музыки романса, решенной скорее в элегическом ключе, более соответствующем поэзии Теряна²⁸. Музыка романса примечательна психологизмом, тонкой нюансировкой, богатой звуковой палитрой.

Третий романс—«Бессонница» («Топот коней») —драматическое скерцо, центральный образ в котором—топот скачущих коней, неотвязно преследующих воображение героя. «Скачущие кони» из первого романса воспринимались как символ надвигающейся революции, этой прямой ассоциации помогло включение интонаций массовых песен. Здесь же с этим образом связывается навязчивая мысль о смысле жизни. Речитатив сессо и нервно-напряженная пульсация оstinatного движения в сопровождении—верно найденный штрих для передачи внутреннего состояния героя.

Четвертый романс—«В ночной тишине»—вариант третьего. И здесь бессонница—как символ душевного разлада. Вокруг тьма, тщетны надежды на свет... солнце...

²⁸ Частое утверждение нисходящей терции, а также триольная фактура фортепианного сопровождения способствуют подобному восприятию.

Стихотворение это, написанное в 1915 г. и передающее тягостную атмосферу предреволюционных лет, когда поэт еще не определился в своих общественных позициях и художественные устремления уводили его в дебри символической поэзии, примечательно силой выражения душевного томления (пр. 46).

46 Adagio e rubato

mp

9h -

2b - pē wā-fuqz 6h - qawh. rub - lā - qawp

В противовес взволнованной речи поэта («мечтал», «страстно желал», «любить хотел» и т. д.) музыка здесь словно застыла в состоянии безысходности. Следует обратить внимание на фортепианное сопровождение, несущее чуть ли не основную смысловую нагрузку произведения. Широкий охват регистров, пустые звучания октав ассоциируются с фактурой комитасовской «Песни бездомного»²⁹, где выражены аналогичные состояния. В

²⁹ Это отмечают также А. Барсаян и М. Брутян в статье «Песня и романс...».

сочетании с выразительной речевой интонацией оно правдиво передает психологическую ситуацию.

Наконец, пятый романс цикла—«Идет на земле борьба...» выполнен в традициях советской песни с широким распевом, со свободно льющейся мелодической линией.

Говоря об образе песни в революционной поэтике Чаренца, один из исследователей его творчества замечает следующее: «Конечно, и до Чаренца в армянской поэзии песня изображалась как неизменная спутница человеческой жизни. Вспомним хотя бы И. Иоаннисяна, Ов. Туманяна, А. Исаакяна. Но именно у Чаренца в поэме «Неистовые толпы» зазвучала призывная песня борьбы. Прежде рядом оказывались понятия «песня» и «печаль», «песня» и «горе», а теперь «песня» и «радость», «песня» и «борьба», «песня» и «победа» накрепко спаяны: говоря языком Маяковского, это—слова-товарищи. Они-то и характеризуют духовный мир людей, восставших против лжи и насилия»³⁰. Именно в таком ключе и решает Г. Читчян завершающий номер, хотя и справедливость требует указать на недостаточно яркую, по сравнению с остальными, музыку этого романса. В целом же цикл на слова Чаренца, значительно раскрывший горизонты творчества Г. Читчян, явился также заметным вкладом в армянскую камерно-вокальную лирику 50-х годов.

Вкус к поэзии умной, серьезной, вдумчивое ее прочтение—неотъемлемые условия, определившие успех Г. Читчян в вокальной музыке. И не случайно поэтому композитор периодически возвращается к своему любимому жанру. Так, в начале 60-х гг. был создан цикл романсов на слова одного из ведущих литераторов Советской Армении—Сильвы Капутикян, поэтический голос которой отличается непосредственностью тона, одновременно и активного, чуткого к общественным явлениям, и хрупкого в субъективной лирике, очень женского в проявлениях любви. Г. Читчян строит цикл под этим углом зрения—любовь как всепоглощающее чувство, придающее жизни особую красоту и значимость, но любовь—и душевные потери, разочарования, боль утраты... Лейтмотивом капуткиановского цикла является неразделенная любовь. Здесь и тщетное желание уйти от несостоявшейся любви—«Взгляд укрою...», и образ земных дорог, приводящих и уводящих от любви—«Путь земной», и трепетное ожидание любви—«Приди», и поиск ключа к сердцу любимой—«Мне покоя не найти», и жажда запоздалой любви—«Осенний сад», и, наконец, утверждение того, что любовь—счастье для человека, ее познавшего—«Весна».

³⁰ А. Салахян, «Древняя и молодая», М., 1971, стр. 88.

В капутикьяновском цикле много лирики, порою по-женски ранимой, но умной всегда, способной к обобщениям, раздумьям. Отсюда и общий медитативный тон музыки цикла в целом.

Несмотря на спокойный характер лиризма, музыкальная речь композитора лежит в русле современных звучаний—жесткость, угловатость линий и вертикалей, склонность к речевой интонации (однако у Г. Читчян это всегда сочетается с естественностью вокального письма). И в этом цикле фортепианному сопровождению отведена ответственная роль в создании художественного образа. Отметим также жанровое разнообразие цикла. Здесь и философская элегия («Путь земной»), и пейзаж—ноктюрн («Осенний сад»), и «народная песня» в скерцозном плане («Мне покоя не найти»), и лирико-драматический монолог («Взгляд укрою...») и т. д.

Не все одинаково удалось в капутикьяновском цикле. Местами проскальзывает некоторая вялость мелодизма («Осенний сад»), отражающаяся на внутреннем развитии отдельных номеров («Весна»). Однако нельзя не отметить замечательный романс «Путь земной» с интересно разработанным образом дороги в фортепианном сопровождении или остроумно решенный «Мне покоя не найти» с его петляющей, кружащей мелодией в задорном ритме на слове «запутался». Психологически верно решены также романсы «Приди», «Взгляд укрою...». Выразительна звукопись «Осеннего сада» в фортепианном сопровождении, где пейзажная зарисовка, колорирование, пожалуй, моменты новые в творчестве Г. Читчян.

Очень принципиальным явилось обращение Г. Читчян к поэзии Севака.

Окидывая взглядом эволюцию вокального творчества Г. Читчян, мы видим, насколько увереннее стал ее почерк, как непосредственность и простота в первых опусах перешли в психологическую глубину в последующих. Со зрелостью расширяется и творческий кругозор композитора: начав с патристической лирики ширазовского цикла, Г. Читчян обратилась позже к субъективной лирике капутикьяновского; чаренцевский цикл обогатился образами революционной романтики, а с поэзией Севака зачастую в аллегорической форме привносятся черты гражданской лирики, для героя которой одинаково дороги личное и общественное.

Своеобразен мир лирики Севака, исполненный горечи и огромного внутреннего напряжения. Г. Читчян предельно концентрирует музыкальную речь, добиваясь замечательного слияния музыки и стиха.

Ярчайший пример—первый же романс цикла «Нет тебя...»,

передающий состояние человека, переживающего боль утраченной любви:

Нет тебя, все нет...
И утро так странно,
так печально,
и в сердце рана.
...Не будет тебя... и т. д.

(пер. Е. Полякиной-Аристакиан)

Сквозное развитие стиха, перебивающийся ритм строк, сформированных в соответствии с «ритмом» психологического состояния—все это замечательно отражено в музыке. Уже фортепианное вступление передает горестное состояние и душевную боль (пр. 47): протяжные звуки на больших расстояниях, повторяющаяся замкнутая малотерцовая интонация.

Заметим, что музыка фортепианного вступления в определенной мере имеет лейтмотивную функцию, появляясь в соответствующих разделах и заключая произведение. Интересно проследить за становлением музыкальной интонации на словах «нет тебя» и «не будет тебя». Мотив «нет тебя, все нет...» устойчивый, незыблемый. Это утверждение, к которому автор долго прислушивается, горестно констатируя его³¹. И он неизменен в своем трехкратном проведении. Иное дело мотив «не будет тебя...». Это утверждение—вопрос, трижды появляющийся по-разному. Первый раз он повторяет мотив «нет тебя» словно с робкой надеждой на ложность этого утверждения. Второй раз мотив деформируется, приобретает черты взволнованности и усиливает вопросительную интонацию. И, наконец, третий раз он появляется в заключении, повторяя в точности (в первоначальном звуковысотном положении) утверждение «нет тебя». Подобное психологическое осмысление драматической ситуации, берущее начало в таких шедеврах, как «Песня бездомного» и «Не плачь», в лучших традициях армянского романа.

Романс «Одинокое дерево»—прекрасное художественное воплощение темы одиночества талантливой личности и ее самопожертвования для блага общества.

От леса вдали
печален, угрюм, стоит на горе одинокий дуб.

³¹ Мажорная терция здесь еще раз подчеркивает существующую в армянской музыке традицию трактовки мажора не как светлого, радостного начала, а душевного разлада (Комитас, «Песня бездомного», А. Степанян, «Искра огня»).

mp
դու չը կաս...

չը-կաս... եվ ա-ռա վո-տը այն

պես ա-ղու է այն - պես ցա-վու է ու չես լի-նե-լու

pp

Но как в том лесу не любят его, смеются над ним,
не хотят дружить.
И все от того,
что во тьме глухой,
в чаще лесной дуб вековой не может прожить;

и все от того, что во тьме лесной нельзя заточить
тот дуб вековой;

И все оттого, что во тьме глухой
там, где солнца нет—
не может жить без его лучей тот дуб вековой.

И как не поймет дремучий тот лес,
что дуб для леса—чудо из чудес:
грозу отведет зеленый тот дуб,
и лес спасет...

(пер. Е. Полякиной-Аристакиан)

Эпичность тона, спокойная декламационного склада мелодия, «богатый» характер фортепианного сопровождения ассоциируются с музыкой Бородина, преломляясь через армянскую народно-крестьянскую мелодическую основу, с одной стороны, и традиции советской песни—с другой.

Обостренное восприятие текста, его «режиссирование»—сильная сторона всего севаковского цикла. Это можно проследить и в остроумном «скерцо»—«По твоей вине», где текстовые повторы искусно обыграны музыкально (в частности, укажем на неожиданный подход и поворот в кульминации на словах «смех твой звонкий»), и в полном драматизма элегическом «Имя твое», где каждое слово находит почти осязаемое претворение в музыке, где подтекст щедро прокомментирован остановками (ферматами, паузами, фортепианными отыгрышами). Подобное можно наблюдать и в последнем романсе—«Трепещу...», с его страстной гражданственностью:

И страшусь я за сына, за твою любовь,
за то, что в мире все еще струится кровь.

В 1975 г. Г. Читчян создала еще один цикл—«Четыре стихотворения А. Исаакяна», поводом для чего послужило празднование 100-летия поэта. Оставаясь верной демократическим устремлениям Исаакяна (музыкальная речь романсов насыщена интонациями народно-крестьянского фольклора), Г. Читчян не изменяет и своим уже отмеченным отстоявшимся творческим установкам.

Исаакяновский цикл вообрал в себя наиболее типичные поэтические мотивы: элегическую грусть (потеря иллюзий, мечты о счастье—«Под сенью лип»), философскую лирику о преходящести всего земного («Не грусти»), тему мужества, помогающего людям жить («Как скала, крепко стою»), светлую любовь—как проявление нежнейших порывов человеческой души («Хочешь

стану»). Мотивы эти Г. Читчян раскрывает с присущей ей тягой к психологизации.

Заканчивая обзор романсового творчества 40-х—начала 60-х гг., отметим, что в описываемое время трактовка камерно-вокального жанра в виде романса—сольной песни с фортепианным сопровождением, идущая от классического представления о жанре, продолжала оставаться довлеющей в творчестве армянских композиторов. Процесс развития происходил вглубь, по линии детализации психологической ситуации, заложенной в поэтическом тексте. Это была линия традиционная и закономерная в своей стабильности: после утверждения национальной разновидности жанра шел процесс его качественного и количественного завоевания (30-е—50-е гг.).

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА
СЕРЕДИНЫ 60—70-х гг.

60-е гг.—время коренных преобразований в музыке Армении. Период этот знаменателен для всей советской музыки. Исторический XX съезд КПСС вызвал огромный подъем у творческой интеллигенции. Наряду с советской классической музыкой начинается интенсивное освоение зарубежной музыки XX в. Поколение композиторов, вступивших на путь творчества в описываемое время, по существу, ориентировалось уже на иные образцы музыки, чем предыдущие поколения.

Дух радикальных перемен довлеет над 1965—1975 гг. Молодых композиторов, критически настроенных к канонам искусства 50-х гг., возглавлял Т. Мансурян с группой единомышленников—Дж. Асатрян, М. Исраеляном, Г. Меликяном, А. Зограбяном, Р. Саркисяном, Е. Еркяном и др. Собственно, тот же процесс наблюдается у многих советских композиторов. В Москве это были Денисов, Шнитке, Щедрин, в Ленинграде—Слонимский, Тищенко, в Эстонии—Пярт, Синк, в Грузии—Канчели, на Украине—Сильвестров и многие другие.

Как и в прошлые периоды коренных преобразований, камерно-вокальный жанр явился творческой лабораторией, в которой мужали, крепили, оформлялись новые тенденции армянской музыки¹.

¹ Чрезвычайно показательно в этом смысле сравнение двух севаковских циклов, появившихся одновременно (1965)—Г. Читчян и Дж. Асатряна. Анализируя почти к одним и тем же стихам поэта, авторы решали их на различных жанрово-стилистических уровнях, исходя из задач, поставленных перед собой. Если истоки вокальной музыки Г. Читчян прослеживают в традициях, идущих от Р. Меликяна, А. Степаняна, от практики народного творчества, то Дж. Асатрян отталкивался от того нового, что внесли в камерно-вокальную музыку крупнейшие композиторы XX в. Взяв от Веберна пуантилистскую манеру письма, особенности *schprechstimme* Шенберга, а также во многом отталкиваясь от принципов вокально-циклической формы Шостаковича, Дж. Асатрян севаковский цикл противопоставил бытующей камерно-вокальной практике армянских композиторов.

Программный характер носит трактовка цикла как единой композиции, переосмысление вокала в поэтико-речевую декламацию, замена фортепианного сопровождения инструментальным ансамблем в русле устремлений австрийского экспрессионизма и т. д.²

Примечательным произведением, послужившим отправной точкой для создания подобных опусов, явилась «Тетрадь скорбных песнопений» Т. Мансуряна. (сл. Х. Кечареци и Н. Кучака, 1967). Нетрадиционный ансамбль (струнный квартет, ф-но, две флейты, бонг), нетрадиционное пение (три мужских голоса, поющих в унисон), необычные тексты (в типичной для поэзии средневековья форме обращения к богу затронуты этические проблемы большого гражданского содержания о важности праведного жизненного пути для блага и процветания рода человеческого) — все говорит о желании перестроиться, уйти от привычных форм камерно-вокальной музыки. Здесь проявилась общая тенденция музыки XX в. к слиянию различных жанров (в частности, известно тяготение к камерности кантатного жанра, его перевоплощение в сольную песню с инструментальным сопровождением и тяготение последней к камерной (моно) опере).

Аналогичные задачи поставлены в «Кантикле» Е. Еркяняна для четырех женских голосов, шести флейт, ф-но и ударных (1975), произведении, в котором убеждает соответствие образно-эстетической концепции, современных музыкальных идей с национально-художественными традициями³.

Следует указать на примечательную тенденцию описываемого периода — обращение к средневековой поэзии. Немалую роль здесь сыграла общественная атмосфера 60-х гг., когда интерес к армянскому средневековью стал носить всеобщий характер⁴. На-

² О новых приметах армянской камерно-вокальной музыки см.: Ս. Սարգսյան, Հայ փոփախ երաժշտության նոր առանձնահատկությունները, «Սովետական արվեստ», 1975, № 3.

³ Подробнее о произведении см.: А. Аревшатян, Монодия и поэзия средневековья в творчестве современных армянских композиторов, ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտություններ», 1978, № 12.

⁴ Интерес к средневековью не однозначен. Он обусловлен общими процессами искусства XX в. и имеет глубокие причины. Примечательны в этом плане высказывания основоположника неоклассицизма в музыке И. Стравинского (см. в кн.: М. Друскин, Игорь Стравинский, Л., 1974). Об армянском неоклассицизме см.: С. Саркисян, Особенности развития армянского симфонизма 60-х гг. (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր հասարակական գիտություններ», 1973, № 12); А. Аревшатян, цит. выше статья в «Լրաբեր»; Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977, Послесловие.

помню в этой связи выступление П. Севака на страницах журнала «Советакан арвест» в 1962 г., где он поднимал вопрос о концертном исполнении армянской духовной музыки. К этому же времени относятся издания произведений средневековых армянских поэтов, переводы которых на русский язык вызвали большой отклик у всесоюзного читателя. Все это самым непосредственным образом должно было отразиться на камерно-вокальной музыке, и плоды не заставили долго ждать себя. В 1967 г. появились «Айрены» Т. Мансуряна на слова Н. Кучака.

Художественные завоевания Т. Мансуряна имеют принципиальное значение для армянской камерно-вокальной музыки, поэтому прежде чем перейти к «Айренам», следует сказать несколько слов о первом вокальном цикле композитора «Три романса на сл. Г. Лорки» (1966). Любовно-философская лирика замечательного поэта Испании—с его обостренным ассоциативно-символическим мышлением, трагически-чувственным мировосприятием и резкой контрастностью образных перевоплощений—нашла убедительное решение в музыке Мансуряна. Особо следует отметить в цикле своеобразную вокальную «инструментовку»—интонационные перемещения, регистровые сопоставления, придающие ритмически спокойному течению музыки скрытую экспрессию⁵. Сила трагизма в этом цикле сочетается с магией искусства, и «бремя страстей человеческих» воплощено в изысканной форме, присущей высокой поэзии.

Скромное по размерам—три миниатюры лирико-драматического характера—произведение Мансуряна несет в себе взрывчатую силу нового качества армянского мелоса, существенно разнящегося от имеющейся практики вокального письма (пр. 48).

Здесь истина словно доказывается от противного: протяженность мелодии, основанной на квартовых ходах, широких расстояниях (подобное движение скачками не соответствует облику армянской лирической монодии); протяженность ритма, разворачивающегося в «возрастающей прогрессии» (подобная замедленность действия также не в обычаях национального мелоса советского периода); отказ от приемов опеваания (скорее, иное свойство опеваания, отталкивающееся от основного тона—децентрализованное)⁶.

⁵ Согласно классификации Э. Алексеева, подобный мелос следует относить к типу альфа-интонирование (см. журн. «Советская музыка», 1979, № 2, стр. 94).

⁶ Вслед за испанским циклом Мансуряна в армянской вокальной музыке появились другие аналогичные циклы: «Песни Амалии» (сл. испанских поэтов П. Неруды, Р. Альберти, Г. Лорки, 1970) Дж. Асатрян, «Четыре желтые баллады» и «Соната» (сл. Г. Лорки, 1968—1969) В. Бабаяна, «Четыре ро-

ар - ют че - ты - ре гра - на - та в те - бе

серд - це им от - дам

mp cresc.

С убежденностью можно сказать, что десятилетие середины шестидесятых—семидесятых годов в новой вокальной музыке Армении проходило под воздействием мансуряновских творческих импульсов. В этом смысле особое значение приобретает цикл «Айрены»—произведение, открывшее слушателям новый мир национальных художественных ценностей⁷. С ними в современную музыку вошла великолепная поэзия средневековья—с красочной палитрой языка, связавшего изысканность грабара (староармянского) с сочностью народной речи той эпохи; с своеобразным мировосприятием, где земные чувства и страсти совмещаются с морально-этическими идеями и идеалами большого общечеловеческого значения; с образностью, переносящей современного слушателя в далекий мир иных представлений, порою возвышенных, порою наивных, но всегда сильных и страстных.

В соответствии с этим автором музыки «Айренов» нашел национальные истоки, которые профессиональная музыка Армении не использовала до него. Для искусства 60-х гг. чрезвычайно типичным было привлечение древних пластов национальной музыки, в частности тагов. Самобытность вокального цикла Мансуряна заключалась в том, что отойдя от орнаментированного, носящего характер импровизационности мелоса тагов, композитор апеллировал к закономерностям армянской псалмодии, с характерной для нее аскетичностью высказывания, скандированной манерой произнесения (в этой точке перекрещивались устремления Мансуряна, направленные с одной стороны в глубь веков, с другой—тяготеющие к принципам современной вокальной интонации, в которой преобладает речитативное начало); своеобразной техникой кратких и долгих слогов⁸, новым характером опеваний, основывающихся на повторах краткой ячейки в замедленном темпе и т. д. (пр. 49).

Права А. Аревшатян, утверждая, что «прочтение Мансуряном кучаковских айренов глубоко индивидуально и своеобразно, где-то оно идет даже наперекор устоявшемуся восприятию творчества этого крупнейшего лирика армянского средневековья». Но нельзя согласиться с оценкой, которую она дает, считая, что в музыке «Айренов» «...преклонение перед любимой настолько велико, что приводит к своеобразному ее обожествлению»⁹. «От-

манса» (сл. Г. Аполлинера, 1970), «Три миниатюры» (сл. Э. Гийевика и А. Френо, 1971) Г. Меликяна.

⁷ См. статью М. Тер-Симонян в журн. «Սովետական արվեստ», 1969, № 1.

⁸ См. об этом в кн.: Н. Тагмизян, Теория музыки в древней Армении, стр. 210—236.

⁹ А. Аревшатян, Монодия и поэзия средневековья..., стр. 64.

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part is in 6/4 time, featuring a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The voice part is in 4/4 time, with lyrics in Georgian. Dynamics include *ff* and *f*. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a double bar line.

Lyrics: *7a-4p 6ap-qa-p6,*

Handwritten notes below the piano part: *12a*, *12a*, *12a*.

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part continues with a complex melody. The voice part has lyrics in Georgian. Dynamics include *p* and *f*. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a double bar line.

Lyrics: *12a 6ap-qa-p6,*

Handwritten notes below the piano part: *12a*, *12a*.

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part continues with a complex melody. The voice part has lyrics in Georgian. Dynamics include *f* and *tenuto*. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a double bar line.

Lyrics: *12a 6ap-qa-p6,*

Handwritten notes below the piano part: *12a*, *12a*.

сюда,—пишет она далее,—строгий, временами даже несколько аскетический характер вокальной партии, поддерживаемый изысканным и предельно лаконичным фортепианным сопровождением, который идет вразрез со страстной открытостью текста». Музыкальная интонация «Айренов» скорее ассоциируется с экспрессией поэзии Нарекаци—выдающегося поэта средневековой Армении, речь которого в завуалированной форме обращения к Богу полна чисто земных эмоций и страстей.

Характерной чертой «Айренов» является также новое взаимоотношение слова и музыки. Высшие достижения армянской романсовой музыки (А. Степанян и др.) можно определить как метод *мелодического обобщения* и *речевой конкретизации* поэтического текста, между тем как в «Айренах» следует говорить об *интонационной структуре* стиха, слышимой как процесс, звукообразное единство. Об этом свидетельствует внимание к отдельным словам, подчеркивающим своеобразие средневековой лексики, ее звуковой колорит (путем ритмических затяжек, необычных кадансирований, мелодических съезжаний с остановками, после того как слово уже кончилось, регистровых смещений, знаков tenuto и т. д.).

Особого разговора требуют драматургические принципы «Айренов». Цикл, состоящий из четырёх номеров, исполняемых аттасом, представляет собой единую композицию поэмого типа, начинающуюся с «вершины-источника», с кульминации (первая песня—«Давид-пророк»). Возможно, здесь проявилось авторское отношение, стремление подчеркнуть светский характер текста в религиозной оболочке. Отсюда и апелляция к приему гусано-ашугского искусства (ему также присуще кульминационное начало), к которому близка лирика Кучака. Следовательно, первая песня—своего рода запев, настраивающий слушателя, вводящий в образную атмосферу любовных наслаждений, томлений, мук, сожалений (вторая и третья песни). Четвертая песня является трагическим заключением цикла—признание в греховном падении, скорбь о наступающем духовном разладе. Вокальная речь льется свободно, раскованно, приближаясь к таговому пению. Нетрудно заметить наклонный рисунок цикла как в «убывающей» драматургии, так и в логике организации звукового пространства. Здесь усматриваются закономерности национального ладового мышления с его тягой к завоеванию нижней тоники.

Несколько слов о фортепианном сопровождении, трактовка которого также далека от обычных фактурно-функциональных норм камерно-вокальной музыки. Стараясь передать своеобразную атмосферу средневековой культуры, композитор отходит от привычных приемов фортепианно-романсовой техники. Не при-

емля жанровой стихии крестьянского и ашугского искусства (как это имело место во многих опусах фольклористической поры); стандартизованную романсовую фактуру (апелляция к всевозможным триольно-гитарно-танцевальным ритмам, элегико-ноктурным ритмическим формулам, что также имело место в армянском романсе, отталкивающимся от традиций русской и западноевропейской классической музыки); психологическое подстроичное комментаторство, строго следующее за текстом (характерное для творчества 50—60-х гг.), Мансурян предпочел антиромантическую фактуру, основывающуюся на акцентноостинатном движении неперегруженных созвучий (интервалы с секундными добавлениями, например). Устойчивое проведение подобной фактуры сквозь цикл несколько напоминает лейтмотивный принцип, придавая монолитность форме произведения в целом. Создавая определенный «образ фортепиано» (в который вкрапливаются элементы ппанистического искусства XX столетия—разорванная фактура и внимание к колористической стороне), сопровождение, вместе с тем, оставляет последнее слово за вокалом, благодаря которому цикл воспринимается в нормах национальной традиции монодического пения.

Влияние «Айренов» (и образное, и стилистическое) на вокальную музыку Армении огромно. Достаточно сказать, что под его непосредственным воздействием было создано большинство циклов описываемого периода, в том числе «Думы» А. Аджемяна (1969), «Старинные песни» (пять шараканов Саака Партева) Э. Аристакесяна (1972), «Четыре романса на сл. Кучака» Э. Садосяна (1974), прочно вошедшие в концертную практику¹⁰.

Цикл «Думы» А. Аджемяна для голоса, ф-но и ударных инструментов на стихи средневекового поэта О. Тлкуранци включает в себя пять номеров, объединенных сюитно-симфоническими принципами драматургии. С одной стороны, расположение песен по принципу контраста (пейзажная—любовная—медитативная), с другой—вводный характер первой песни (дидактической по содержанию) и заключительный пятой (молитва о спасении души), а также «образ смерти», появляющийся в различных обстоятельствах (между пейзажной и любовной песнями—конец второго номера, любовной и молитвенной—четвертый номер) свидетельствуют о наличии метода сквозного развития.

Вокальная интонация «Дум» зиждется на разных истоках. Здесь и хроматизированная, богатая диссонансами современная

¹⁰ К ним следует добавить первую и вторую тетради тагов М. Ибрагима, «Светозарное утро» (сл. П. Севака) Е. Еркяна для голоса и инструментального ансамбля, «Три вечерние песни» Ю. Арутюняна и т. д.

декламационная техника, и напевность в стиле средневековых шараканов, и техника псалмодирования, и стиль опеваний, идущий от Айренов. Кстати, это последнее свойство, последовательно осуществляемое почти во всех песнях, придает мелосу этого цикла особую притягательную силу. В произведении, имеющем достаточно широкий круг национальных и вненациональных истоков, еще раз проявилось владение композитором секретами вокального письма, что безусловно является одной из сильных сторон дарования А. Аджемяна.

Что касается инструментального сопровождения, то выдержанное в импрессионистическом духе, оно имеет больше точек соприкосновения с колористическими устремлениями современного толка, нежели с образной атмосферой поэзии Тлкуранци. Тем не менее, сочный мелодизм, содержательность и образная свежесть послужили залогом прочной концертной жизни этого произведения.

Процесс освоения армянской средневековой музыкальной культуры напоминает характерную ситуацию в начале века, когда отечественные композиторы осваивали фольклорную музыку с позиций европейского многоголосия. Задача нынешнего этапа заключалась в синтезе древнейших пластов национальной монодии и новейших завоеваний музыки второй половины XX в. Закономерен поэтому ряд изданий образцов древней монодической профессиональной музыки в современной обработке. Таковы сборники Г. Арменьяна—«Восемь песнопений Маштоца» (1971), Р. Атаяна—«Армянские средневековые таги» (1972), Э. Аристакесяна—«Старинные песни».

«Старинные песни» трактованы как цикл, имеющий определенную архитеконику. Так, первая и пятая песни обрамляют его как в содержательном смысле (светлое, торжественное настроение, связанное с воскресением св. Лазаря, и благословение Господа, дарующего добро людям), так и лексически (в обеих песнях преобладает спокойно-размеренный стиль шараканов, между тем, как вторая, третья и четвертая песни приближаются более к тагам). Примечательно здесь также противопоставление вокала и фортепианного сопровождения (в хроматически-диссоциирующей, насыщенно-аккордовой, «материальной» фактуре цикла дает о себе знать индивидуальность Э. Аристакесяна), в котором усматривается задача не стилизаторского порядка, а озвучивания древних музыкальных текстов в контексте современной музыки.

Из произведений этой серии следует выделить также тетрадь тагов на слова Г. Нарекаци М. Исраеляна (1971).

По существу, это первое обращение к одному из самых блис-

тательных имен поэтического небосклона Армении. Нет сомнения, что освоение поэзии Нарекаци еще впереди. Тем ценнее попытка композитора перевести на язык музыки сложную систему образов, эпический размах содержания, мощную красоту слога древнего армянского поэта.

Цикл состоит из четырех номеров: «Песнь Явления»—радостная весть природе, людям, всему живому о явлении Христа; «Мелодия Нарекаци»—размышления о трудном пути всеобъемлющей любви (что ждет ее—крушение или охват вселенной?); «Песнь Воскресения»—жанровая сцена о воскресении Христа; «Вардавар»—светлое заключение: от солнечного луча пошли побег, все живое на земле. Многозначная символика образов, в религиозной оболочке поднимающих философские проблемы глобального масштаба, трактована М. Израеляном в плане сонатно-симфонического цикла, где первая и последняя части несут наиболее важные драматургические функции, вторая часть—своего рода *andante* и третья—жанровая сцена. Написанный для голоса и инструментального ансамбля (флейта, кларнет и ударные) цикл отражает современные тенденции соотношения вокала с инструментальной музыкой, претворяя принцип трактовки голоса как своеобразного тембра в общем ансамбле инструментов. С этой точки зрения цикл более всего отходит от навыков монодического пения, вековые традиции которого стали одной из основ национального музыкального мышления. Создавая современный «образ вокала» с его инструментальной фактурой (скачкообразное движение по широким интервалам), М. Израелян во многом отталкивается от практики автора «Молотка без мастера», принимая эстетические установки Булеза как в интерпретации вокала, так и в соотношении звука и слова. У Нарекаци композитору в первую очередь дороги общая атмосфера поэзии, дух ее, не менее важна и звуковая основа стиха, его своеобразная инструментовка, соотношение гласных и согласных, словом аллитерация стиха.

И тем не менее, в этом далеко не гладком мелосе можно заметить элементы национальной кантилены: идущая от Комитаса тяга к диатонизму, игра ритмов (соотношение коротких и долгих длительностей в возрастающей прогрессии, соотношение активных и пассивных тактов), «опевание» мелодии, после того как слово кончилось и т. д.

Эти же творческие принципы нашли претворение и в «Тетради тагов № 2» на слова М. Мецаренца, для голоса с ф-но (1973)—лирическом цикле, вобравшем в себя большое гуманистическое

тическое содержание о любви личной и любви всеобщей, несущей людям добро¹¹.

Интерес к западноармянской поэзии конца XIX—начала XX вв.—времени ее наивысшего расцвета, давшего созвездие таких ярких имен, как П. Дурян, Д. Варужан, М. Мецаренц, Снаманто и др.—обусловлен стремлением армянских композиторов к расширению горизонтов камерно-вокальной лирики через приобщение к лучшим образцам национальной литературы, интересом к слову, его выразительным возможностям (в этом смысле западноармянская поэзия, так же как и средневековая, была особенно привлекательна свежестью звучания, по сравнению с восточноармянской, имеющей устоявшиеся традиции в армянской музыке). Расширение горизонтов поэзии было для армянских композиторов молодого поколения своего рода путешествием в волнующую страну нового, открывающим наряду с содержанием, образностью, не встречавшимися дотоле в армянской музыке, также иные красоты интонации, звуковой аллитерации¹².

Среди произведений, написанных на основе западноармянской поэзии, особое место по художественной выразительности и эстетической завершенности занимает вокально-инструментальный цикл Т. Мансуряна «Дар розы» на слова М. Зарифяна для сопрано, флейты, виолончели и ф-но, продолжающий принцип единой композиции, осуществленный в «Айренах». Произведение включает в себя инструментальную прелюдию, интерлюдия и постлюдия, обрамляющие два стихотворения о розе («Чуткая

¹¹ Впервые к западноармянской поэзии обратился А. Степанян в своих последних циклах (см. I гл. III части). В 70-е гг. к поэзии М. Мецаренца обратились Дж. Асатрян (вокальные поэмы «Ожидание» для голоса и инструментального трио, 1972), А. Зограбян («Красные хлеба» для голоса с инструментальным ансамблем, 1973); Д. Варужана—А. Зограбян (в том же цикле), А. Боямян («Языческие песни», 1976); М. Зарифяна—Т. Мансурян («Дар розы», 1974); П. Дуряна—Е. Еркяня («Мечтанья», для голоса с инструментальным ансамблем, 1972).

¹² В русле подобных поисков лежит также интерес к древнему, арханчскому, безыскусственному пению, свойственному народному интонированию. Явление это—своеобразное продолжение «неофольклорной волны», захлестнувшей советскую музыку, ярким проявлением которой были известные вокальные циклы Гаврилина, Слонимского и др. О подобных исканиях свидетельствуют, помимо циклов М. Исраеляна, вокальные произведения А. Восканяна (в частности цикл на сл. Терьяна, 1976), два романа Г. Мелкияна на сл. А. Вштуни

душа», «Роза»). Одушевляя природу, поэт проводит мысль о силе красоты и добра, являющихся украшением и утешением, скрадывающим горькую участь; о гордости человека, встречающего трудности и смерть, сохраняя свою внутреннюю красоту и достоинство. Два созерцательных мгновения запечатлены в произведении с градациями на элегичность тона (первый романс) и отнюдь не сдержанную экспрессивность выражения (второй романс).

Простота и ясность поэтической речи Зарифяна в сочетании с богатством чувствований и настроений нашли предельно чуткого интерпретатора в лице Т. Мансуряна. Оставаясь во всем произведении на сдержанных полутонах, он убедительно многообразен в штрихах и деталях. Это, по существу, музыкальный монолог, где поэзия, являясь отправной точкой, помогает передаче бесконечных оттенков состояний лирического героя. Здесь каждая музыкальная интонация как бы обогащает предыдущую и последующую заразительными импульсами, апеллирующими к слову, звуку, ритму, тембру, конструктивным элементам¹³.

Истоки лексики этого сочинения тянутся к западноармянскому музыкальному диалекту, базирующемуся на своеобразной основе городских и церковных интонаций (отсюда и преобладание малосекстовых оборотов, символизирующих понятие «романсовости» в различных национальных культурах, интервальная и ритмическая плавность музыкальной линии, использование ув. 2-ды, элемент псалмодирования и т. д.).

С циклом «Дар розы» перекликается цикл, созданный в 1976 г.—«Луна, играющая на свирели» (сл. Р. Давояна)¹⁴. Лирика Р. Давояна, сложная по поэтике и мысли и современная по интеллектуальной направленности, отражает веяния 70-х гг. Она покоряет изысканностью выражения душевных порывов, чувств, богатством эмоциональных переливов, тонким артистизмом. Все это чрезвычайно близко Мансуряну, лирическая муза которого течет в одном русле с поэзией Р. Давояна, его сверстника и во многом единомышленника. Стихи, положенные в основу цикла «Луна, играющая на свирели», чрезвычайно характер-

¹³ Например, исполнение сходных интонационных ячеек с различными текстами, выделение отдельных слов—когда его эмоционально-смысловое значение независимо от места в строке или предложении—влияет на ход музыкальной мысли, определяя эмоциональный тонус повествования. Отсюда проистекает ощущение метрической свободы, характерной скорее для прозы, нежели поэзии.

¹⁴ Талантливый поэт, о котором можно было бы сказать словами Чайковского о Фете: «Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом».

ны для системы художественных образов Мансуряна, тяготеющего к проблемам вечным (любовь), в каком-то смысле глобальным (Луна, свет, как символы Природы, Времени, Вечности).

В стихах, в основе которых лежит образность, восходящая к Кучаку (трактовка луны как одушевленного существа, как возлюбленной: там—«Ты хвалишься, луна небес, что озарен весь мир тобой, но вот луна земная здесь, в моих объятиях, со мной»; здесь—«спусти луну мне на колени... пальцами стану теревить ей волосы, пока пальцы не превратятся в свет...»), Мансурян привносит свое прочтение, подчеркивая в музыке тристановское начало, заложенное в них, стихию тонкого любовного томления с одной стороны, а также импрессионистическое видение ночного пейзажа, лунного сияния—с другой¹⁵. Содержание цикла «Луна, играющая на свирели» более обобщенно можно было бы свести к триединству понятий *Время—Природа—Любовь*¹⁶.

Следует особо сказать о композиционных особенностях обоих циклов, в которых прослеживается авторское отношение к союзу стиха и звука, к проблеме синтетизма камерно-вокальной музыки. В обоих случаях, объединяя два стихотворения инструментальным комментарием, компенсируя краткость стихов расширением времени с помощью инструментальной прелюдии, интерлюдии и постлюдии, Мансурян дает чисто музыкальное решение художественной задачи. Той же цели служат внутрислоговые разделения текста, свободные межсловесные растягивания за счет музыкальных—метрических, ритмических, регистровых и инструментальных «вмешательств». Подобный художественный принцип придает циклам характер не метризованного слога, а распева *белым стихом*, что проистекает из особой свободы музыкального времени, льющегося по своим внутренним и очень убедительным законам.

Два цикла—элегически-сумеречный («Дар розы») и тристановски-импрессионистический («Луна, играющая на свирели») являются выразителями определенной культуры, восходящей к камерному музицированию. Окидывая ретроспективно путь ар-

¹⁵ И в этом цикле композитор чрезвычайно внимателен к понятию краски, колорита, светотени.

¹⁶ Тема эта еще раньше нашла отражение в «Интермеццо» для голоса и инструментального ансамбля (сл. В. Голана, 1972)—произведении, в котором заметны поиски начала 70-х гг.: интерес к открытым формам, сонористике и пр. Но если в «Луне...» идея вечности трактована в чувственно-конкретном преломлении, то в «Интермеццо» заметен философский аспект. Оно является одним из интересных сочинений и первым выходом в сферу «космического» в армянской музыке.

мянской вокальной лирики, можно заметить, что «романсовость» утвердилась у нас в постфольклористический период¹⁷. Не потому, что до того не писалось романсов. Отнюдь нет. Произведения этого жанра писались на протяжении всей истории новой армянской профессиональной музыки. Однако понятие романсовости утвердилось с поколением 40—50-х гг. Характерно, что такие значительные стихи Чаренца, как «Моей Армении», А. Сатяном были трактованы в жанре ашугской песни, несмотря на то, что писались в 50-х гг. Здесь, вероятно, следует ставить вопрос эстетических вкусов поколения. «Фольклористический» (жанровый) период наложил свой отпечаток на камерно-вокальное творчество вплоть до 50-х гг. Ведь даже творчество А. Степаняна, как бы ни было опосредовано,—музыка, акустические истоки которой восходят к практике исполнения в открытом пространстве. И, пожалуй, лишь с творчеством Э. Мирзояна, еще в большей мере Г. Читчян, Э. Абрамяна и др. появляется представление о романсе как жанре музыки, рассчитанном на камерность воплощения мысли (разумеется, не в ущерб значительности и содержательности) и подразумевающим аудиторию, воспитанную на определенной культуре камерного музицирования. Речь идет об особом, интимном настрое музыки, которая предполагает замкнутость пространства и отход от проявлений жанровости (при этом музыкальная речь не теряет своих национальных истоков).

Итак, «романсовость», «салонность» (воспользуемся этими терминами за неимением лучших), апелляция к слушателю, слух которого достаточно проинформирован профессиональной музыкой, чрезвычайно характерны для камерно-вокальной лирики конца 60-х—начала 70-х гг. Выражаясь фигурально, можно утверждать, что субъективная лирика в сфере камерного вокала *индивидуализировалась*.

В этом русле написан также любовно-лирический цикл И. Аразовой на слова В. Григоряна для голоса с ф-но (1970), выполненный в эстетски-выдержанных выражениях экспрессивного тона.

Следует выделить в этом плане два вокальных цикла Ю. Арутюняна: «Три вечерние песни» на стихи китайского поэта средневековья Ли Бо (1971), написанные для голоса и инструментального ансамбля (флейта, ф-но, ударные), и цикл «Осень» на стихи В. Терьяна (1974) для голоса, флейты, ф-но и

¹⁷ Говоря это, мы, разумеется, опускаем камерно-вокальное творчество А. Спендиарова, в значительной мере являющееся продуктом русской музыкальной культуры. Напомним также, что цикл Р. Меликяна «Осенние строки» и некоторые ранние романсы долгое время расценивались в армянском музыковедении с осторожностью, а порою и критически.

Flauto

Piano

Canto

Uw - հոգ քաշ-լե-րով ահ եղջ-կար որ-պես քո-րոջ եր-գի

V-no I

V-no II

V-la

Cello

Flauto

Piano

Canto

դեպ մի ու - թու ահ - ցավ մի գուճատաղջիկ եր - մակ շո-րե-րով

V-no I

V-no II

V-la

Cello

1

струнного квартета. Первый из них содержит замечательные образцы восточной поэзии, где краткость речи сочетается с удивительной емкостью содержания, непосредственность высказывания—с высокой поэзией, самобытность мировосприятия—с простотой и естественностью тона. Три песни—это три настроения лирического героя, навеянные атмосферой лунного пейзажа, в которых превалируют чувства одиночества, печали (первая и вторая), тоски по родине (третья). Изящные, хрупкие миниатюры, органично сочетающие красочность китайского колорита (пентатонные ладовые обороты, своеобразное колорирование инструментальной звукописи) с национальным мышлением (в содержании—тема тоски по родине; в средствах музыкального воплощения—претворение особенностей крестьянского фольклора, средневековой монодии, использование в сопровождении тембров, напоминающих национальный инструментарий), прочно вошли в концертную практику.

Второй цикл—«Осень»—одна из удавшихся попыток воплощения стихов классика армянской лирики в музыке. Она отражает типичные для поэзии Терьяна мотивы—неопределенную грусть, осенние настроения, воспевание любви и боль ее утраты, стремление вырваться в неведомую романтическую даль, полную надежд и обновленной жизни. Цикл объединен замыслом наметить контуры поэтической биографии, увиденной через призму лирического мировосприятия поэта (пр. 50). Намеренно оставаясь в кругу однотонных интонаций, композитор словно стремится подчеркнуть неброскость поэтической речи, плавность ее ритмов, задушевность, интимность характера высказываний. Цикл в целом носит характер медитативных размышлений¹⁸. Пожалуй,

¹⁸ «Три наприйские песни» для голоса с симфоническим оркестром на сл. Терьяна, написанные примерно тогда же (1975—1976) Т. Мансуряном, более публицистичны по своей направленности. Поэзию Терьяна автор рассматривает шире, разносторонне, с позиции национального восприятия идеи Родины—Армении. Цикл («Грусть», «Ужель последний я поэт», «Газель») имеет трехступенное развитие: вступительная часть, вводящая в мир тончайшей лирики поэта (пожалуй, это уникальное по своей красоте и точности воспроизведение понятия «терьяновское» в армянском искусстве); центральная—граждански страстная, патриотическая лирика, написанная широкой кистью, густыми мазками; заключительная—трагический монолог о силе народного духа, противостоящего превращениям судьбы родины. Финал произведения оставляет двойственное впечатление—по-оперному масштабно, патетично звучащему голосу певца (монологическое решение части дает сильный художественный эффект) несколько противоречит оркестру, звучность которого постепенно истаивает. Подобная трансформация в драматургической концепции цикла кажется не совсем убедительной.

некоторая растянутасть мешает художественной целостности произведения.

Если говорить о стилистической направленности вокальных произведений Ю. Арутюняна, то они в русле исканий Мансуряна продолжают заложенные им принципы вокала—с его «мелодико-линейной функцией звука, интервала, интонации» (Мазель), не порывающего, однако, связей с ладом. Истоки этих принципов—в средневековой духовной монодии, претворенной через современное музыкальное прочтение поэтической основы с его повышенным интересом к слову, фонетическим особенностям—в противовес синтаксическому функционированию в камерно-вокальной музыке 50—60-х гг., исходящей из классических традиций¹⁹.

Выбор поэтической основы имел первостепенное значение, поскольку равноправие поэтических и музыкальных начал было определяющим для дальнейших путей развития описываемого жанра. Не отсюда ли подчеркнутый интерес композиторов к поэзии, наблюдаемый повсеместно? Возможно, тут сыграло роль и то, что поэзия в XX в. стала искусством ораторским, завоевавшим огромные аудитории, приобрела социально-общественную значимость. Не потому ли история и география поэтических имен в камерно-вокальном творчестве армянских композиторов представлена достаточно широко? Здесь и поэты современности (Лорка, Аполлинер, Маяковский, Чаренц и др.), и поэты средневековья (Ли Бо, неизвестные японские поэты, Г. Нарекаци, Н. Кучак и др.). Не случаен и интерес к Шекспиру²⁰, нравственная сила сонов которого в наше время приобрела особое звучание. Не забыты и поэты древности (неизвестные египетские и китайские поэты, Саак Партев). Тенденция к освоению поэзии различных стран и времен характерна для всей советской камерно-вокальной музыки последних десятилетий²¹.

¹⁹ В 50-е гг. А. Степанян формулировал мысль следующим образом: «Не могу я писать музыку на стихи так называемых «поэтов настроений», «поэтов нюансов... На основе Терьяна писать не могу—слишком абстрактен, слишком беспредметен, нет сюжета... Это стихи в духе композиторов-импрессионистов». И это было чрезвычайно типично для творчества того периода. Позднее Т. Мансурян мог сказать: «Мне близка мелодика А. Степаняна, в которой свобода дыхания сочетается с прозрачностью звукового пространства, над которым не довлеют каноны симметрии... Меня пленяет мелодическая трепетность горизонтальных образований в лучших романсах А. Степаняна»—и это чрезвычайно характерное высказывание в устах композитора 70-х гг.

²⁰ М. Вартазарян, 4 сонета Шекспира (№ 8, 19, 130, 66), 1974.

²¹ Это отмечает и В. А. Васина-Гроссман в очерке о данном жанре в кн.: История музыки народов СССР (т. 5, М., 1974).

Но независимо от того, к каким поэтам обращаются композиторы, особое значение в камерно-вокальной музыке приобретают этические идеи (тема добра, красоты, человеческого достоинства, честности и правдивости в выборе жизненного пути, любви во имя всеобщего блага, любви к матери, к ближнему и т. д.).

Значительное место занимает любовная лирика драматического и элегического тона.

К сожалению, менее интересуют композиторов в этот период патристические и гражданские мотивы (речь идет о ведущей тенденции). Примечательно, что и советские поэты привлекаются, в основном, в плане лирическом: П. Севак («Человек на ладони» Дж. Асатрян), О. Шираз («Памятник матери» А. Арутюняна), Г. Борян («Признание» Г. Ахияна), Р. Давоян («Луна, играющая на свирели» Т. Мансуряна) и др.²²

Не случайно тема революции, обновления, веры в грядущее счастье у Чаренца (цикл «Рождение поэта» — сюита для сопрано, баса и ф-но В. Бабаяна, 1977, романс «Удивительная осень» Э. Арутюняна и др.), гражданский пафос в утверждении светлых идеалов у Севака («Светозарное утро» — вокально-инструментальный цикл Е. Еркяна, 1973) не находят адекватного выражения в музыке. Цикл В. Бабаяна, отличающийся серьезностью замысла, отдельными интересными решениями вокальной и фортепианной партии, тяготеющий к традициям Шостаковича и Комитаса, больше запоминается своими лирическими эпизодами. Да и драматургически перевешивают субъективные мотивы цикла. Что касается «Светозарного утра», то несмотря на обращение к П. Севаку, к современным исканиям, примыкающим к нововенской школе, симпатии Е. Еркяна на стороне армянской средневековой музыки. Поэтому и творческая удача в данном случае обусловлена органичным ощущением национального модного мелоса, в который композитор привнес свое личностное вокально-убедительное слышание.

Окидывая взглядом творчество 60—70-х гг., нельзя не усмотреть сдвиги в художественных симпатиях армянских композиторов. Если советский армянский романс вплоть до 60-х гг. развивался, в целом, в русле традиций Р. Меликяна, то сейчас стало заметно тяготение к Комитасу, заветы которого опосредо-

²² Мы не имеем возможности остановиться на отдельных романах, написанных в описываемый период различными композиторами, однако они не выходят за рамки указанных выше тенденций. Среди романсов на патристическую тему отметим балладу «Родной дом» Э. Аристакесяна (сл. М. Маркарян), две баллады Э. Арутюняна (сл. Г. Эмина).

ваны, естественно, через призму современного искусства. Поэтому в описываемый период ашугское начало уступило место крестьянскому и духовному, приближая вокальную музыку к средневековой традиции монодического пения. Не случайно, поэтому, изменился и характер сопровождения. Фактура его стала прозрачной, лаконичной, с преобладанием линейности, в которой различные голоса словно бы являются добавочными линиями монодии, выявляя ее имманентные возможности²³.

С 1975 г. в камерно-вокальной музыке Армении наблюдаются некоторые сдвиги, обусловленные духом демократизации искусства, его большей коммуникативности. Не случаен в свете этого с новой силой вспыхнувший интерес к проблеме национального. Примечательно высказывание признанной исполнительницы современной музыки Кэти Бербериан в интервью корреспонденту польского журнала «Рух музычны» (№ 19, 1975): «Если бы 15 лет тому назад кто-то сказал Лючиано Берно, что его сочинения имеют итальянский характер, он бы рассердился и сказал бы, что единственная страна, которой принадлежат его произведения,—это страна музыки. Но сейчас он одобрил бы даже мнение, что современная итальянская музыка имеет иной колорит, чем современная французская или немецкая». И хотя в области вокальной музыки проблема нивелировки национального языка почти не стояла перед армянскими композиторами (слишком сильны были традиции монодического искусства), тем не менее, с середины 70-х гг. можно заметить процесс большего сближения с аудиторией. Об этом свидетельствуют и оба упоминавшихся терьяновских цикла и «Луна, играющая на свирели» Т. Мансуряна (с его подчеркнутой диатоничностью и ладовостью), не говоря уже о произведениях «традиционного» склада. Среди них «Четыре стихотворения А. Исаакяна» Г. Читчян²⁴, вокальный цикл Г. Ахиняна «Признание» (1975), несмотря на любовно-лирические стихи, решенный лапидарно, средствами, характерными для крупных форм (большой инструментальный состав, различные виды лейтмотивного развития). В этом же ряду стоит цикл А. Арутюняна «Памятник матери» (1970), в котором оперная манера письма свидетельствует о новых тенденциях в творчестве композитора, идущих из оперы «Саят-Нова».

²³ Многие из ранее отмеченных произведений написаны в этой традиции. Добавим к ним произведения Л. Аствацатрияна («Песня о куропатке»), вокальный цикл С. Агаджаняна «Четверостишия Омара Хайяма» и др.

²⁴ Среди произведений, написанных к столетию выдающегося поэта Армении (1975), следует упомянуть также романсы Э. Абрамяна, Дж. Асатрияна, вокальные циклы Г. Меликяна, Л. Чаушяна.

Духом коммуникабельности обусловлен и интерес к принципам «инструментального театра», нашедший выражение в ряде камерно-вокальных сочинений этого периода. К ним относятся произведения А. Восканяна (цикл на слова Исаакяна для голоса с сопровождением ударных и народных—два дудука—инструментов, 1977); Г. Меликяна (цикл «В час тоски» на сл. Исаакяна для голоса, чтеца, рояля и ударных, 1974), Р. Саркисяна (цикл «Любовь Маяковского», 1976)²⁵ и др.

Интерес к «инструментальному театру» нашел в этих произведениях характерную национальную интерпретацию. Если эстетика этого направления современной музыки во многом отталкивается от усиленного внимания к феномену «фонизма» («Антифоны» С. Слонимского), то армянские композиторы отталкиваются от национальных истоков как в претворении «фонического» (апелляция к народным инструментам), так и в тяготении к зрелищности, зримости, идущей от народного театра, традиций народно-профессионального искусства (декламация, обращение к пантомиме и т. д.). Среди произведений этого направления интересным художественным решением выделяется цикл «Любовь Маяковского».

Он состоит из четырех монологов для баса с сопровождением флейты, скрипки, виолончели, ф-но и ударных инструментов и включает ранние стихи Маяковского периода футуристических исканий. Броско, плакатно, сильно и страстно, в духе поэта, выражено в цикле чувство любви всепоглощающей, иступленной. Речь, мелодекламация, вокализация на фоне иллюстрирующего психологическую ситуацию аккомпанемента; голос певца в микрофонной записи (предполагается также участие мима), инструменты, с помощью которых производится тембровая персонификация и которые являются как бы действующими лицами происходящего—таковы приемы, используемые композитором для передачи яркой поэтики Маяковского. Интересному циклу Р. Саркисяна, пожалуй, недостает психологической убедительности инструментальной партии.

Другой разновидностью театрализованной музыки являются «Языческие песни» А. Боямяна для солистов, смешанного вокального ансамбля, трех инструментальных групп с использованием народных инструментов (кяманча, дудук, зурна, доол) на сл. Д. Варужана. Четырехчастный цикл, родившийся на грани хоровой кантаты и сольной песни, включающий элемент хореографии (II ч.), отражает современные тенденции смешения жанров

²⁵ Следует указать на интерес композитора к русской поэзии XX в., проявившийся также в цикле «Шесть романсов на сл. Есенина и Пастернака».

и полистилистики. Сочетание архаики с джазовым началом, хорала с ашугскими элементами, тага с крестьянскими обрядовыми песнями—все это служит задаче театрализации, которая воспринимается не столько через внешние эффекты, сколько изнутри, языком музыки.

* * *

Период поисков, начавшийся в середине 60-х гг., чрезвычайно важен в истории жанра. Резюмируя его достижения, отметим то принципиально новое, что внес он в проблемы, связанные с камерно-вокальной музыкой.

1. Новое отношение к *характеру синтетизма*, проявляющееся:

а) *в связи слова и звука*. Появилось принципиально новое «звучное», аллитерационное прочтение, интерес к фонической основе слова и через него осуществление семантических функций поэзии. Отсюда и тяготение к необычности инструментального состава, отвечающего как драматургическим задачам, так и возросшим требованиям колористического порядка;

б) *в связи музыки и поэзии*. Усилившееся внимание к цикличности, позволяющее полнее интерпретировать избранный поэтический текст. Новые инструментальные составы подводят к расширению рамок жанра, в котором наблюдается тенденция, с одной стороны, к индивидуализации (нити, связывающие с монооперой), с другой стороны к полиперсонизации (циклы кантатно-ораториального типа).

2. *Поиск нового мелоса*, истоки которого восходят: к литературному языку, его речевому интонированию; к не использованным доселе различным областям средневековой профессиональной музыки; к опыту вокальной культуры XX в.

Достижения эти принципиальны для всей армянской музыки, ибо здесь более чем в любом другом жанре—в силу текстовой основы—складывалась система художественных образов на новом этапе развития музыки.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Задуманная как история жанра, работа эта имеет определенную хронологическую последовательность. Вместе с тем наблюдения в процессе работы выявили линии и акценты, на которых хотелось бы еще раз заострить внимание.

1. Традиционная *связь музыки и поэзии*, берущая начало в веках (искусство гусанов и тагергу), в профессиональной вокальной культуре имела принципиальное значение. Она сформировала в XIX в. новую светскую песню (Аламдарян, Абовян, Пешикташлян и др.); имела решающее значение в становлении национальной классики (художественные достижения Комитаса во многом обусловлены его «прочтением» поэтической основы песни); сыграла решающую роль в завоеваниях Романоса Мелнкяна—первого классика армянского романса; внесла целую эпоху в историю жанра романса, связанную с именем А. Исаакяна. Дальнейшие качественные завоевания армянской камерно-вокальной лирики связаны с приобщением к современной армянской поэзии (Чаренц, Севак и др.), с одной стороны, и с включением в орбиту интересов армянских композиторов великолепной поэзии средневековья (Н. Кучак, О. Тлкуранци и др.) и западноармянской классики конца XIX—начала XX в. (Д. Варужан, М. Мецаренц, М. Зарифян и др.).

2. Проследившая путь армянской камерно-вокальной музыки, следует обратить внимание на некоторые *закономерности ее связей с национальными истоками*. Первоначально она базировалась на церковную музыку, через нее осуществляя связь с армянским литературным языком,—на этом уровне решались проблемы национального своеобразия в новой светской песне XIX в. Это *западноармянская традиция*, связанная с деятельностью константинопольских музыкантов.

Восточноармянская традиция, основы которой заложены в конце XIX в., была довлеющей вплоть до середины нашего столетия. Это апелляция к ашугским и крестьянским истокам национального искусства. Еще более схематизируя, можно утверждать, что камерно-вокальная музыка этой традиции разви-

валась под сильным воздействием творческой индивидуальности Романоса Меликяна.

С середины 60-х гг. в камерно-вокальной музыке Армении наметился вновь уклон в сторону западноармянской традиции, связанный с возрождением интереса к средневековой культуре. Место Романоса Меликяна в этот период начинает занимать Комитас, эстетические устремления которого созвучны с тенденциями нашего времени.

3. И, наконец, хочется подчеркнуть еще один момент более общего порядка.

История жанра отражает этапы художественного стиля армянской музыкальной культуры нового времени. И поскольку ее путь, проходил под знаменем синтеза вековых традиций европейской и восточной (в первую очередь национальной) культур, то логика художественного мышления складывалась из претворения исторических этапов музыкального мышления вообще. В этом смысле доклассический стиль армянской музыки (вторая половина XIX в.) можно подвести, пользуясь терминологией С. Скребкова, под принцип «остинатности», в основе которого лежит «простейший закон устойчивого, стабильного полагания музыкальной мысли как непосредственной данности»¹.

Пользуясь и далее терминологией С. Скребкова, классический стиль армянской музыки (первые десятилетия XX в.) можно подвести к понятию «принципа переменности»², в основе которого лежит природа множественности (способность к различным метаморфозам). В этой сфере осуществлялись завоевания Комитаса, А. Спендиарова, Романоса Меликяна, в творчестве которых откристаллизовались особенности национального музыкального языка.

Хачатуряновский период армянской музыки (середина XX в.) соответствует тому стилистическому принципу, который сформулирован как «принцип централизующего единства» («разработочный» по В. Протопопову). Что же касается «постхачатуряновского» периода (60—70-е гг.), то он отражает картину современного мирового музыкального процесса, характерного стремлением к синтезированию различных стилей и сочетанием трех основных систем формообразования, о которых говорилось выше.

¹ С. Скребков, Художественные принципы музыкальных стилей, М., 1973, стр. 23. В сферу этой терминологии включены как область темы, музыкального языка, так и формообразования.

² В терминологии В. Протопопова—вариационности (вариантности). («История полифонии в ее важнейших явлениях», М., 1965).

Разумеется, попытка схематически представить логику становления художественного мышления армянской музыки Нового времени должна быть оговорена тем обстоятельством, что она за столетие вынуждена была пройти многовековой путь европейской музыки и, естественно, опыт этот во многом обусловил ускоренные темпы становления национальной композиторской школы.

Камерно-вокальная музыка фокусирует процесс становления тематизма, музыкального языка, формообразования, шире — этапы художественного стиля армянской музыки в целом.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА
ЗАРУБЕЖНЫХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Исследователь, пишущий историю камерно-вокального жанра армянской музыки, не может пройти мимо существования зарубежной армянской музыки, изучение которой началось у нас сравнительно недавно. Мы еще фактически мало знакомы с огромным музыкальным материалом, разбросанным по всему свету — везде, где только армяне нашли себе пристанище¹.

Рассеяние народа, происходившее и в более ранние века, в конце XIX и особенно начале XX столетия, вследствие всеобщей резни армян в Западной Армении (Турция), приняло характер массового бегства из родных мест, в результате которого в различных странах образовалось множество армянских общин — «спюрк» (диаспора)...

Найдя пристанище, армяне заново начинали строить свою жизнь. Создавались школы и церкви, объединявшие народ, налаживалась печать и т. д.

В процессе становления общественной жизни спюрка весьма активную роль играла песня. Сложившиеся еще в XIX в. традиции национальной песни в XX обрели несколько иной характер. Потеряв в какой-то мере свой действенный характер, песни эти приобрели значение символов, олицетворяющих родину. И в этом значении на протяжении нескольких десятков лет они продолжают звучать, не только создавая образ родины в сердцах людей, находящихся вдали от нее, но и в определенном смысле явля-

¹ Книга кратких биографических очерков «Зарубежные армянские музыканты» (В. Բրյտյան, Սփյուռքահայ երաժիշտներ, Երևան, 1969) и ряд нотных сборников, изданные Ц. Брутян, а также ряд изданий и архивных материалов, находящихся в Гос. библиотеке им. Мясникяна, Музее литературы и искусства им. Е. Чаренца, не содержат и незначительной доли того, что создано зарубежными армянскими композиторами, и не дают поэтому возможности для сколько-нибудь глубоких обобщений.

ясь носителем национального критерия в музыке. Таким образом, национальная песня не только воспитывала чувство патриотизма, но и формировала музыкальные вкусы не одного поколения армян.

Другим фактором, формирующим музыкальные вкусы западных армян, является творчество Комитаса, имя которого священо для них по двум причинам. Прежде всего потому, что судьба Комитаса—это судьба того поколения армян, которое перенесло ужасы кровавой резни 1915 г. и ее последствия. В этом смысле имя Комитаса стало символом национальной трагедии.

Есть и иная сторона вопроса. Многие поколения западных армян долгие годы вынуждены были жить вдали от армянской природы, среды, крестьянства, хранившего в силу своей относительной изоляции вековые традиции не только быта, нравов, но и художественного мышления. Комитас был первым композитором, вплотную занявшимся изучением крестьянского фольклора и благодаря своей кипучей творческой, концертной и пропагандистской деятельности сделавшим его достоянием широких масс. Зрелые годы художника—период наивысшего расцвета таланта совпал с пребыванием в Константинополе, поэтому естественно огромное влияние эстетических взглядов и творчества Комитаса на западноармянское общество. По существу, с приходом Комитаса западноармянские музыкальные традиции столкнулись с совершенно новой для себя сферой армянской музыки—с крестьянской, а принципы Комитаса в этой области стали во многом основополагающими.

Говоря об истоках, питавших музыкантов спюрка, следует указать еще на одну традицию. Известно, какой незабываемый след оставили в сердцах западных армян хоровые концерты, организованные в свое время Кара-Мурзой или позже, уже в десятилетиях нашего века, Г. Сюни, ездившим по многим провинциям Западной Армении с произведениями Кара-Мурзы, Екмаяна и своими собственными обработками народных песен. Наряду с национальными песнями, в них ведущее место занимали образцы восточноармянской городской и крестьянской лирики. Получив гражданство в Западной Армении, эти песни впоследствии явились также истоком, питавшим творчество композиторов спюрка. Примеры Комитаса, Кара-Мурзы, Сюни явились как бы эталоном деятельности армянских музыкантов, живущих вдали от родины. Отсюда и то обстоятельство, что большинство из них совмещают в себе композиторов, организаторов и руководителей хоров.

Известно, что в мире бизнеса людям искусства трудно преодолевать многие барьеры, связанные с деловой атмосферой капиталистической действительности. К тому же музыканты-армяне, живущие за пределами родины, лишены какой-либо поддержки со стороны государства. «Одной лишь песней в спюрке не проживешь,—признается композитор А. Самуэлян (США),—следовательно, ради ее процветания мы вынуждены приносить в жертву часы, свободные от работы, в надежде, что наши усилия внесут свою скромную лепту в небывалый подъем и расцвет, который переживает музыка в Советской Армении»^{1а}.

Полны горечи высказывания зарубежных армянских музыкантов о своей творческой деятельности, об оторванности художника от родной почвы. «Каждый цветок растет лишь на родной почве. Несмотря на свои старания, мы не можем достичь совершенства за пределами родной земли» (Г. Алемшах)².

«Да, иметь родину—великое дело,—писал А. Месуменц, обращаясь к своим соотечественникам, советским армянским композиторам.—Вы должны достичь новых высот, так как армянский народ вас поддерживает. Будьте горды, что он находится рядом и может по достоинству оценить вас...»³.

В центре внимания зарубежных армянских композиторов находятся проблемы национального своеобразия, роли народной песни в профессиональной музыке. Вот что пишет по этому поводу известная армянская пианистка и композитор Г. Газаросян: «Национальная музыка—первая школа для любого творца, если он хочет довести до музыкального мира голос своего народа»⁴.

Однако на этом пути зарубежных музыкантов подстерегают большие трудности. Композитор Аракел Татян, живущий в Америке, в связи с созданной им симфонией пишет: «Не надеюсь с легкостью добиться ее исполнения, так как в капиталистических странах... произведения, написанные на народной основе, кажутся старомодными»⁵. Не следует думать, однако, что слова эти принадлежат художнику, не сведущему в современной музыке. Рассуждения композитора свидетельствуют о широте кругозора А. Татяна, правильном понимании культурно-исторического процесса. Критикуя тех зарубежных армянских композиторов, кото-

^{1а} Յ. Քրիստյան, *Երկ. աշխ.*, էջ 519.

² Там же, стр. 55.

³ Там же, стр. 513.

⁴ Там же, стр. 400.

⁵ Там же, стр. 258.

рые превращают свою работу в ремесло, он пишет: «Для того, чтобы доставить удовольствие публике, они берут народную мелодию, слегка ее «обрабатывают» и преподносят народу, завоевывая себе популярность ценою одобрения несведущих в искусстве людей. Между тем, истинный музыкант должен знать, что музыка—это серьезное искусство, наука, следовательно, нужно идти путями, предначертанными этой наукой. Народ обычно является ревностным хранителем национальных традиций, которые и отличают его от других народов. Но мир постоянно прогрессирует, старые идеи сменяются новыми, и нация, допускающая, чтобы патриархальные привычки препятствовали ее росту, ее движению вперед, нация, проводящая националистические идеи, уже обречена на духовную гибель»⁶.

А вот как рассуждает о самобытности национальной музыки другой армянский композитор, живущий во Франции,—Онник Берберян: «Почему бы не попробовать привнести свою лепту, наравне с другими нациями, в область музыкальной культуры. Ведь любая нация творит для всеобщего блага, и если человечество прогрессирует, то лишь благодаря общим усилиям всех народов»⁷.

Как видно из вышензложенного, зарубежных армянских музыкантов волнуют весьма актуальные эстетические проблемы.

Таковы предпосылки творчества композиторов спюрка.

* * *

Армянское зарубежное музыкальное творчество представлено тремя поколениями композиторов, старшее из которых, относясь по времени рождения к последним десятилетиям XIX в., свою музыкальную деятельность начало в первые годы нашего столетия; среднее—в первых десятилетиях XX в. и, наконец, молодое поколение, появившееся на свет в 20—30-х гг., сформировалось в 40-е.

К старшему поколению принадлежат композиторы, различные по степени дарования и художественным интересам⁸.

Среди деятелей старшего поколения достойны внимания Эдгар Манас (1875—1964)—константинопольский композитор, по-

⁶ Там же.

⁷ Там же, стр. 513.

⁸ Среди них такие музыкально-общественные деятели, как Степан Бабелян (род. в 1875); Саркис Балтаян (род. в 1897); известный знаток армянской народной песни, автор работ об армянской музыке Ашот Патмагрян (род. в 1898); Аракел Татян (род. в 1893), автор оперы «Комитас» и других крупных симфонических произведений и др.

лучивший образование в Италии, автор симфонических, камерно-инструментальных произведений, о котором еще в 1925 г. писали: «Существует не так уж много художников, которые, оставив народную или церковную музыку, посвятили бы себя сугубо профессиональному творчеству, и особенно мало таких, которые на этом пути достигли больших успехов. В этих условиях появление такой скромной, но требовательной к себе личности, как Эдгар Манас, делает нам честь»⁹.

Вокальное творчество Эдгара Манаса известно нам по романсам «Любовная песня» (сл. М. Мецаренца), «Приглашение», «Ночная» и «Весенняя» (сл. Т. Азатьяна). Заметен интерес автора к субъективной лирике. О творческой направленности композитора можно лишь составить общее представление. В ней ощущается европейская ориентация армянской музыки, берущая начало в произведениях Чухаджяна. Профессионализм автора, прошедшего хорошую школу композиции, не вызывает никаких сомнений. Характерно высказывание композитора о себе: «Вообще мало пишу, но тщательно отделяваю. Художественные симпатии уводят меня в сторону современности (высказывание относится к 1925 г.—А. Г.). Принадлежу к тем, кто в современности видит дальнейшую перспективу музыки, не теряя из поля зрения, безусловно, классическую музыку»¹⁰.

Судя по названным образцам, творчество Э. Манаса принадлежит к искусству XIX в. Лишь несколько более «терпкое» звучание свидетельствует о более позднем, по времени, творчестве автора.

Среди зарубежных армянских композиторов старшего поколения самым продуктивным в области камерной песни является Никол Галантерян (1881—1944). Им создано свыше 700 песен на стихи восточноармянских и западноармянских поэтов старого и нового времен.

Песенное наследие Н. Галантеряна представляет довольно пеструю картину сочетания различных стилей. Профессиональный уровень его песен весьма скромен¹¹. Сопровождение их не выходит за пределы элементарных аккомпанирующих функций

⁹ Цит. по: Յ. Բրնտյանի, 524-525. Среди его учеников такие видные композиторы, как Г. Газаросян, А. Партевян и др.

¹⁰ Там же, стр. 406.

¹¹ Напомним наиболее известные из них: «Где ты», «Я люблю», «Уйти, забыть», «Сердце вновь», «Пройдут дни», «Эй, стройная девушка» и т. д. Большинство из них написано в стиле армянских городских песен, за исключением «Сельских эскизов». В них композитор обратился к крестьянскому фольклору. Поэтому так незатейливо просты песни: «Сегодня моя возлюбленная много резвилась», «Ах, марал у родника» и др.

с использованием давно известных европейских гармонических формул. По существу Н. Галантерян остался композитором-самоучкой, о чем приходится сожалеть, поскольку его песенный дар не вызывает сомнений. С особой силой это свойство композитора проявилось в терьяновском цикле, получившем большую популярность.

Умение верно схватить эмоциональный настрой поэтического текста—безусловно, сильная сторона дарования Н. Галантеряна. Отсюда и та трепетность музыки терьяновских песен, которая верно передает взволнованный пульс лирики Терьяна. А когда композитор обращается к крестьянским фольклорным истокам, его песни пленяют своей безыскусной простотой. Таковы, в частности, некоторые песни Н. Галантеряна на тексты А. Исаакяна.

Песенное творчество Н. Галантеряна любимо в самых различных слоях общества и является яркой страницей в истории армянского бытового романа.

Среди зарубежных композиторов старшего поколения особым уважением окружены имена Барсега Каначяна, Вагаршака Срванццяна и Вардана Саргсяна—известных учеников Комитаса, деятельность которого оставила неизгладимый след на их творческой судьбе. Все свои силы они отдали делу служения армянской музыке, с благоговением храня заветы своего учителя. Их объединяет целеустремленность, с которой они осуществляли программу Комитаса. В первую очередь это относится к собиранию, фиксации, обработке армянских народных мелодий, ибо Комитас внушил им глубокое уважение к духовным ценностям своего народа. Поэтому каждый из них со скрупулезной точностью собрал и записал множество армянских мелодий и подобно своему учителю, по мере сил и возможностей, пропагандировал их с помощью хоров, созданных и руководимых ими.

В своем творчестве они также старались оставаться верными заветам Комитаса. Особенно наглядно это проявляется в обработке народных мелодий, где фактура музыкального сопровождения осуществляется под непосредственным воздействием искусства учителя.

Разумеется, неодинаковы творческие возможности этих композиторов, а также сфера художественных интересов. Но поскольку формирование их музыкальных вкусов происходило примерно в одно и то же время, в одной и той же среде, то и творческая направленность также была одина¹².

¹² Б. Каначян родился в 1885 г. в Родосто. Когда ему было три года, семья переехала в Константинополь, далее, во время резни 1896 г., они обосновались в Болгарии. В 1907 г., вступив в знаменитую театральную труппу Пенкляна в

Общение с Комитасом в корне изменило их представления об армянской музыке. Однако если в вопросах, касающихся крестьянской песни, ее обработки, исследования, пропаганды, они следовали за ним без оглядки, то в собственном творчестве дело обстояло сложнее. Здесь сказывались влияния не только Комитаса, но и представлений, сформировавшихся еще в детстве и юности, под воздействием музыкальной среды Константинополя, где культивировалась европейская музыка.

Напомним, что в конце XIX и начале XX в. в Константинополе на концертных площадках, в садах и парках регулярно выступал оркестр Синаняна, внедрявший вкус к танцевальной европейской музыке, по тем временам являвшейся одним из средств культурного приобщения Азии к Европе. Примерно по тому же пути шло развитие и армянского театра в Константинополе, где музыка играла не последнюю роль. Так что и оркестр театра Пенкляна в чем-то перекликался с оркестром Синаняна. Добавим к тому же укоренившийся обычай домашнего музицирования, осуществлявший ту же культурную программу. Все это явилось продолжением традиций Чухаджяна, Ераняна и др. Однако если в свое время яркая творческая индивидуальность Чухаджяна оставила свой заметный след, то в начале века в Константинополе ей некого было противопоставить. И как бы мы ни оценивали по достоинству деятельность Синаняна и других композиторов, истина свидетельствует о том, что отсутствие крупного творческого дарования в какой-то мере лишило музыкальный Константинополь начала века значимости предыдущего периода. Тем не менее, традиции этого направления в западно-армянской среде были столь сильны, что наложили свой отпечаток на музыкальные вкусы не одного поколения деятелей культуры. Творчество учеников Комитаса примыкает именно к этому направлению, хотя и каждое из них развивалось по-своему.

В. Саргсян, еще в юности написавший музыку к поэме О. Ту-маняна «Ануш», в дальнейшем больше не возвращался к этому жанру. Его творческие интересы наиболее плодотворно проявились в области духовной музыки. Он—автор солидного издания духовных песнопений. В 1958 г. им изданы «Песни восходящего солнца»—образцы средневековых духовных гимнов, обработан-

качестве музыкального руководителя, он возвращается в Константинополь. С 1910 г. стал учеником Комитаса.

В. Сврацян родился в 1891 г. в Ване, затем переехал в Прусу. С 1907 г. также обосновался в Константинополе, где впоследствии стал учеником Комитаса.

В. Саргсян родился в 1892 г. в Константинополе. С 1910 г.—ученик Комитаса.

ные для солиста, хора и органа. Получили распространение его обработки народных и национальных песен: «Ой—нар», «Армения», «О великоленный язык» и т. д.

Менее интересна песня на слова Е. Чаренца «Триолет», посвященная М. Бабалян. Сам факт обращения к стихам выдающегося армянского советского поэта знаменателен, поскольку тема оплакиваемой родины являлась излюбленной у западноармянских музыкантов, в частности старшего поколения. Если же затрагивалась область любовной лирики, то она обычно трактовалась в элегическом плане. И вдруг брызжущие светом и ощущением звонкого счастья стихи Е. Чаренца. Однако подвижная, но внутренне статичная мелодия в стиле городской лирики, сопровождение (в котором в какой-то мере отражено полифоническое умение автора. Им получены две премии по полифонии в период обучения в Брюссельской консерватории) с легковесными ритмами в традициях французской оперетты не соответствуют ни духу стихов, ни армянской поэтической речи.

Заслуги В. Саргсяна более наглядно проявились в области духовной музыки, а также в деле сохранения наследия своего великого учителя.

Другой ученик Комитаса—Вагаршак Срванцян—сочинял, в основном, камерные произведения: песни, обработки народных песен для хора и фортепианные пьесы. Ц. Брутян отмечает, что стиль его песен и инструментальных сочинений не одинаков: песни примыкают к области крестьянского фольклора, а инструментальные произведения написаны в традициях городской музыки. Точнее было бы сказать, что обработки народных мелодий близки к традициям Комитаса, а самостоятельное творчество (в том числе и песенное) выдержано в русле константинопольских традиций.

По поводу издания «Армянских песен»¹³ Теодик писал в 1923 г.: «Необходимо, чтобы каждый армянин, умеющий обращаться с нотами, приобрел один экземпляр этого издания, дабы временами наслаждаться изящными мелодиями армянского народа»¹⁴. И в дальнейшем не раз отмечались художественные достоинства его обработок.

Имея под рукой сборник «Новые песни»¹⁵, романсы: «Море»

¹³ «Армянские песни», оп. 2, Париж, 1922 г. Там же в 1926—1927 гг. были изданы его «Голоса души», «Новые песни», «Армянские крестьянские песни».

¹⁴ Քեօդիկ, Արմենի տարիները, Կ. Պոլիս, 1923, էջ 260.

¹⁵ «Поздно ночью» (Исаакян), «Отечественная весна» (сл. А. Айрапетяна), «Четверостишие» (сл. Г. Ипекяна), «Хочешь, стану», «Ночная» (сл. Исаакяна), «Сердце мое» (сл. Терьяна).

(сл. А. Исаакяна), «Пъчинко» (сл. Г. Читунн), можно составить более или менее общее представление о характере вокального творчества В. Срванцтяна. Круг его интересов связан с лирикой—патриотической, любовной. Манера высказывания краткая, лаконичная. Музыкальный язык имеет в основе стилистику западноармянской городской лирики с примесью элементов крестьянского фольклора. Среди романсов на слова А. Исаакяна хотелось бы выделить «Хочешь, стану», мелодия которого отличается широким взлетом, свежестью интонаций. Яркой образностью отличается также романс «Пъчинко», основанный на интонациях крестьянского фольклора.

Среди учеников Комитаса самой примечательной творческой фигурой является Б. Каначян. Список его произведений невелик. Он автор оперы «Инок» по известной драме Л. Шанта «Старые боги», почти тридцати хоров, около десяти романсов и двадцати детских песен. Исследователи его творчества (Р. Атаян, Ц. Брутян) сходятся во мнении, что наиболее совершенным жанром в творчестве композитора являются хоры, продолжающие лучшие традиции Комитаса, а развернутую хоровую партитуру «Нанор» Р. Атаян причисляет к армянским классическим произведениям подобного типа.

В камерно-вокальных сочинениях Б. Каначян предстает преимущественно лириком. Амплитуда лирического чувства колеблется от широкоизвестной нежной «Колыбельной» до драматического взрыва в балладе «Сон Алвард», приближающейся к жанру оперной арии. Композитор обращался и к восточноармянским поэтам (Туманян — «Ивушка», Р. Патканян — «Колыбельная», Исаакян — «Глаза—море», Миракян — «Сон Алвард» из поэмы «Охота на Лалваре») и средневековым (Наапет Кучак — «Серенада») и западноармянским (поэт и этнограф Г. Читунн — «Пъчинко» и др.).

В песнях и романсах Б. Каначян ограничивается передачей общей поэтической тональности («Колыбельная», «Ивушка», «Глаза—море», «Серенада») или детальным комментированием стихотворного текста («Сон Алвард»), где проявляются драматургические склонности автора, наиболее ярко выразившиеся в опере и хорах. «Сон Алвард» отличается по своей форме от других камерных произведений композитора. Балладный сюжет—романтический рассказ девушки о необыкновенном сне—продиктовал соответствующую форму, в которой чередование трех контрастных разделов постепенно драматизирует повествование; вокальная линия трансформируется от спокойно-повествовательного тона к страстным возгласам речитативной кульминации. В

целом же остальные произведения Б. Каначяна выражены в форме лаконичной миниатюры.

Вокальная линия его романсов и песен отличается пластичностью, естественной напевностью. Композитор хорошо чувствует природу человеческого голоса.

Сопровождение песен выдержано в основном в традициях европейской функциональной гармонии (порой отклоняющейся к натурально-ладовым оборотам) с соответствующей фактурой, в которой иногда лишь встречаются полифонизированные голоса, оттеняющие вертикали.

В ранний период творчества над композитором довлела европейская ориентация (не говоря уже о том, что лирическая поэзия вообще держит его, как и многих западноармянских композиторов, в плену европейских элегических форм камерно-вокального музицирования). Наглядным примером этому могут служить три выпуска сборника «Армянский гусан»¹⁶, вышедшие под редакцией Б. Каначяна, где собраны обработки национальных песен (среди которых выполненная со вкусом «Ласточка» Г. Додохяна) и наряду с этим некоторые оригинальные произведения, в том числе и замечательная «Колыбельная».

С годами композитор все чаще обращается к народно-национальным истокам, пользуясь как крестьянским фольклором, так и гусанским творчеством, а также восточноармянскими городскими интонациями, ассоциирующимися с творчеством А. Тиграняна, Д. Казаряна («Ивушка», «Сон Алвард», «Пъчинко»). Последняя песня являет собой пример претворения мажорных интонаций народного творчества, что встречается крайне редко в произведениях западноармянских композиторов. В этом смысле «Пъчинко» приближается к стилю советских армянских авторов. Композитор уловил игриво-радостный оттенок стихотворения Г. Читунни, в котором любовное излияние несет в себе и патристическую нотку.

В целом профессиональный уровень Б. Каначяна, искренний эмоциональный тон высказывания, хорошее чувство вокала, а также умение создавать выпуклые образные характеристики, в сочетании с благородством стиля, выделяют его романсовое творчество на фоне музыки спюрка.

Одной из интересных творческих индивидуальностей среди композиторов спюрка следует признать Оника Перперяна (1888—1959). Он родился в весьма именитой в Константинополе семье Ретеоса Перперяна, который был основателем школы, известной

¹⁶ «Հայ գուսան», հրատ. Կոմիտասի վարդապետի հինգ սաներ»-ի, Կ. Պոլիս, 1919—1920.

под названием «Перперян варжаран» и славившейся своими передовыми устремлениями. Другой сын Ретеоса—широко образованный музыкант Шаан Перперян. Что касается композитора Оника Перперяна, то примечательно, что еще в годы учебы в Париже он обратил на себя внимание своих учителей—известных музыкантов Венсана д'Энди, Жана Юре^{16а}. Позже, в 1953 г., по поводу авторского концерта, состоявшегося в Нью-Йоркском Карнеги-Холл, газета «Нью-Йорк геральд трибун» писала, что стиль О. Перперяна примыкает к направлению музыки конца XIX в. и новой музыки XX в. в сочетании с выразительными средствами армянского национального музыкального языка¹⁷.

Сам композитор по поводу своей V симфонии, озаглавленной им «Родина», высказывается следующим образом: «В основу данной симфонии легла наша народная музыка, что является первым условием творчества. Второе условие—это индивидуальность автора... И, наконец, опыт всемирной музыкальной техники тоже играет определенную роль в создании такого рода произведений. Только благодаря этим трем условиям сегодня смогла подняться до уровня симфонии простая песня армянского труженика, не теряя при этом своей национальной самобытности»¹⁸.

Высказывания композитора подкрепляются собственной творческой практикой.

Область его интересов связана с симфоническим жанром. Он автор многих симфонических произведений: «Армянская симфония», «Просветитель», «Армянская лирика», «Нарек», «Родина» и др. Однако, как и любой истинный армянин, живущий за рубежом, он не остался равнодушным к песне и армянской поэзии. Из песен О. Перперяна нам известны «Пурпуром Алагяза» и «Сегодня в вашем доме» (сл. Исаакяна).

Заслуживает внимания то обстоятельство, что поэзия Исаакяна с ее колоритом ширакского наречия, при всей своей музыкальной пластичности, весьма далека от изысканной лирики западноармянских поэтов. И тем не менее, она всегда привлекала внимание зарубежных армянских композиторов. Вероятно, причину этого явления следует искать в мотивах исаакяновской лирики, подернутой дымкой печали, наполненной любовью к родине, эмоциональностью, проникновенной нежностью, чисто на-

^{16а} Услышав одного из первых произведений начинающего музыканта, Жан Юре воскликнул, обращаясь к своим ученикам: «Вы—французы, Перперян пришел с Востока, однако лучше вас чувствует французскую современную музыку» (Цит. по: Յ. Բրայտշտեյն, *Հայ. աշխ., էջ 511*).

¹⁷ См. там же, стр. 510—517.

¹⁸ Там же, стр. 513.

родной мудростью, находящей ключ к сердцу любого читателя и слушателя. Тон высказывания в музыке О. Перперяна, возможно, и не сходится с тоном речи Исаакяна, но он органично чувствует его поэзию и отражает в музыке именно национальный дух стихов.

Художественная задача в песне «Пурпуром Алагяза» решена своеобразно. О. Перперян правильно уловил стиль стихотворения, приближающийся к ашугскому искусству с его любовью к звучности и красоте слова, с его обыгрыванием выражений, метафорами и т. д. Вместе с тем у Исаакяна это совмещается со спокойным, плавным ритмом лирической народной поэзии. О. Перперян использовал народно-крестьянские песенные интонации в сочетании с ритмами и манерой выражения ашугского искусства (высокий запев—«вершина—источник», преобладание речитативного начала, подчеркнутые ритмы и т. д.; пр. 51).

51

Ա - լա-գյա - զի ա - լով լա - լով. գո - հար սիր - տըս զար-դա - րեմ.

Используя народные интонации, композитор строит форму, руководствуясь логикой содержания стихов. То, что в первом предложении (построенном по принципу вопроса—ответа) было

вопросом, во втором переосмысливается в ответ. Таким образом, акценты фраз меняются, создавая текучесть настроений, и при кажущемся однообразии интонаций мелодия воспринимается эмоционально насыщенной. Особую выразительность ей, в целом выполненной в ашугской манере, придает неожиданное вклинивание в кульминации песенной интонации («Эй, джан»).

Интересно решена художественная задача в сопровождении, построенном на контрасте с основным характером мелодии. Возможно, именно здесь проявилась западноармянская концепция автора: в противовес звонкому тексту, активной энергичной мелодии в сопровождении преобладает грусть, элегичность, мягкие ритмы, округлые линии, а остигатное построение мотивов и фраз придает ему статичность, что в целом вносит элемент трагичности в музыку. Этот момент усугубляется начальной интонацией фортепианного вступления, ассоциирующегося с темой народной песни «Весна», придающей трагическую направленность сопровождению (кстати, тема «Весны» лежит в основе другого сочинения композитора—скрипичного концерта, где также трактована в трагическом плане, по собственному признанию автора). В песне наблюдается принцип интонационных «арок» (в кульминации мотив фортепианного вступления передается голосу певца, неожиданно вклиниваясь в линию вокала), свидетельствующий об ассоциативности мышления автора. Об этом же говорит и другая песня О. Перперяна—«Сегодня в вашем доме».

В нашей стране мало известно творчество О. Перперяна. Да и за рубежом оно не оценено по достоинству. Об этом можно судить по некрологу Г. Газаросян: «Подобно своему сочинению «Жизнь героя», О. Перперян также был героем, который, удалившись в замок из слоновой кости, оставался наедине со своими идеалами»¹⁹.

* * *

Среднее поколение западноармянских композиторов представлено примерно десятью именами музыкантов, родившихся в начале века и сформировавшихся в 20—30-е гг. В основном они являются продолжателями традиций своих предшественников. Заметная тенденция этого поколения—более установившееся отношение к национальной традиции, между тем как старшее поколение композиторов спюрка преодолевало немалые трудности на пути своего становления. Причины этого нетрудно объяснить.

Армянская музыка конца XIX—начала XX вв. еще только

¹⁹ Там же, стр. 517.

формировалась в композиторскую школу. И если этот процесс в Восточной Армении протекал, имея в своей основе традиции национального искусства, если армянская музыкальная классика (Комитас, Спендиаров, Р. Меликян, А. Тигранян) опиралась на Екмаяна, Кара-Мурзу, Н. Тиграняна, творчество которых отличалось ярко выраженной национальной направленностью, то у композиторов спюрка не было такой прочной опоры. Отправной точкой для них являлся Чухаджян, отчасти Кара-Мурза. Время непосредственного влияния Комитаса на западноармянских композиторов ограничено: 1910—1915 гг. Он, по существу, не успел повернуть привычное русло западноармянской музыки, хотя и начало было положено. Идея его продолжали жить скорее в общеэстетическом плане, нежели в непосредственной творческой практике.

Среднее же поколение композиторов спюрка имело сравнительно более широкий выбор истоков творчества. Кроме традиций Чухаджяна, Комитаса, а также опыта Кара-Мурзы (в лице наиболее яркого его последователя—Г. Сюни), в музыкальную среду стали проникать элементы, идущие от оперы «Ануш» А. Тиграняна и восточноармянской бытовой лирики (Д. Казарян и др.). Позже произошло знакомство с творчеством советских армянских композиторов, что в какой-то мере также сыграло свою роль. Таким образом, творчество среднего поколения композиторов спюрка вошло в русло определенных национальных традиций, и в этом смысле, в противовес предыдущему периоду, оно несет печать более устоявшейся композиторской школы. Однако основными проблемами, связанными с общественной атмосферой спюрка, остаются оторванность от родной земли, от искусства Армении, разобщенность, отсутствие единой государственной культурной программы и т. д. Все это, безусловно, отрицательно сказывается на творческом процессе в целом.

Кто же представляет среднее поколение композиторов спюрка? Само собой разумеется, музыкальные деятели этого периода, так же как и их предшественники, неравнозначны по своим творческим возможностям. И здесь встречаются имена весьма скромные по своей значимости. Роль этих композиторов, по собственному их признанию, сводится к тому, чтобы способствовать сохранению любви и интереса к отечественному искусству и литературе. Среди них следует назвать Карписа Арутюняна (род. в 1906 г.) из Румынии и Арутюна Самуэляна (1906—1960) из Америки.

Одним из видных представителей зарубежных армянских композиторов следует признать композитора Ара Партевяна. Родился он в Константинополе (1903), с 1924 г. обосновался в

Париже. Следовательно, музыкальные представления композитора охватывают сферу константинопольской музыкальной ветви и западноевропейской музыки начала XX в. в ее парижском преломлении, т. е. эпохи триумфа импрессионизма. К тому же профессиональное образование он получил в Парижской консерватории и в «Скола канторум». Среди его учителей были такие известные музыканты, как Венсан д'Энди, Поль Ле Флем и др.

Произведения А. Партевяна ориентированы на французскую романтическую музыку конца XIX—начала XX вв., не без привнесения импрессионистической оркестровой красочности. Много внимания уделяет композитор камерно-вокальному жанру. Еще в 1929 г. он издал цикл «Новые песни», состоящий из двенадцати номеров. Кроме этого, им написано около тридцати песен. Среди поэтов, к которым обращался композитор, имена Исаакяна, Терьяна, Дуряна, Мецаренца, Чопаняна, Пешикташляна, Ворберяна, а также советских авторов—Алазана, Сармена.

Круг образов, интересующих А. Партевяна, связан в основном с лирическим жанром, его привлекают темы патриотические и любовно-психологические. Некоторые песни и романсы А. Партевяна широко известны среди зарубежных армян: «Жатва», «Видение», «Серенада», «Любовная песня», «Дорога к родной деревне», «Сон», «Дерево-странник», «Ванское озеро», «Тоска и боль», «Осень», «Крестьянка», «Мой домик» и т. д.

Оценивая в целом камерно-вокальное творчество А. Партевяна, следует указать на профессиональное умение автора, владение им формой камерной миниатюры, хорошее чувство природы вокала. Отправной точкой для него является традиция западно-армянской городской лирики, берущая начало у Чухаджяна, парижских сборников Егиазаряна, Бояджяна и обогащенная позже (в творчестве старшего поколения композиторов спюрка) элементами искусства Комитаса. Но как и многие западноармянские композиторы, А. Партевян мало уделяет внимания артикуляции поэтического текста. Поэтому, особенно при обращении к западноармянским поэтам, музыка его менее индивидуализирована, в ней больше инерции салонного музицирования. И это проявляется даже в том случае, когда в основе романа лежат такие высокие образцы поэзии, как «Видение» Пешикташляна или полные тоски по родине патриотические стихи Ворберяна («Дорога к родной деревне»).

Среди более удавшихся образцов камерной лирики А. Партевяна следует назвать романсы на тексты Исаакяна, написанные в конце 20-х гг. В данном случае поэт оказал благотворное влияние на композитора, помог ему выбраться из привычной колеи на путь более индивидуализированной, национально опреде-

ленной лирики. Однако и здесь композитору не удалось избежать налета салонности, столь чуждой сочной, народной речи поэта.

Среди его исаакьяновских романсов наиболее удачный—«Весна пришла». Это типичный образец пейзажной лирики с присущей ей элегической ноткой, протекающей из темы тщетности человеческого счастья. Кстати, ущербная лирика—это тоже характерный момент в тематике художников спюрка—через нее в опосредованной форме выражается горечь людей, утративших родину.

Решение художественного замысла осуществляется противопоставлением красоты пробуждающейся весны душевному миру героя, которому весна не приносит радости и счастья. Хотим обратить внимание на то, что в этом романсе композитору удалось в значительной мере преодолеть шаблоны салонной лирики. Здесь все подчинено образу: мелодия (национальная и одновременно имеющая индивидуальные черты), следующая за текстом более детально, чем в других песнях, и сочетающая элементы кантилены и речитатива в разделах, где автор подчеркивает драматическое начало; сопровождение, в котором найдены интересные краски, передающие пробуждение весны.

Резюмируя камерно-вокальные произведения А. Партевяна, можно лишь выразить сожаление, что композитор не сумел преодолеть инерцию европейского мажорно-минорного гармонического мышления, и это явилось серьезной преградой в создании истинных национальных ценностей.

В западноармянской камерно-вокальной лирике видное место принадлежит Амбарцуму Перперяну (1904 г., Адана, Турция), окончившему в 1930 г. Афинскую консерваторию, впоследствии совершенствовавшемуся в Париже. Переселившись в Бейрут, он часто выезжает на гастроли в различные страны и города, где есть армянское население. Как и многие музыканты спюрка, он совмещает в себе деятельность композитора и дирижера-хормейстера.

А. Перперян является автором сочинений различных жанров и среди них свыше восьмидесяти песен и хоров.

Романсы и песни А. Перперяна принадлежат к лирике психологической («Дождь идет, сынок», «Варужнакис», «Гохтанская песня»), патриотической («Отечественная деревня», «Лампада Просветителя» и др.) и жанровой («Армянская девушка», «Золотой сон», «С гор дует ветер»). И если обращаясь к жанровой лирике, он апеллирует к народно-крестьянским истокам, пользуясь танцевальными ритмами хороводных песен-плясок, характерной манерой попеременного пения, известного под названием

«пох», типичными интонационными оборотами, то в лирике психологической и патриотической он больше обращается к истокам армянской церковной музыки, к традициям, восходящим к средневековой профессиональной музыке, к искусству тагов. В этом смысле песни его выгодно отличаются от произведений других композиторов спюрка.

В качестве примера сошлемся на любовно-лирическую «Гохтанскую песню», несколько стилизованную. Широкий распев местами напоминает средневековые таговые юбиляции—и это придает выразительность вокалу. Сопровождение построено как подражание игре на таре: импровизационные переливы-отыгрыши, характерные фактурные детали, связанные с манерой звукоизвлечения. Выдержанная в манере западноармянской лирики XX в., «Гохтанская песня», вместе с тем, заметно выделяется сочностью и яркостью интонаций, свободной формой, подсказанной логикой развития поэтических образов.

О том, что А. Перперяну близка психологическая сфера музыки, свидетельствует и другой романс—«Дождь идет, сынок»—философский по содержанию, решенный в драматическом плане (познание жизни дается тяжелой ценой утраты радости бытия).

Романтическое видение диктует соответствующие средства выражения, что нашло претворение в изобразительном решении сопровождения, передающего ярость стихии (мощные порывы ветра, шум дождя). Мелодия речитативного склада следует за логикой стихотворного текста, напоминающего драматический монолог. Элементы лейтинтонации, связанные с обращением к сыну, весьма красноречиво подчеркивают драматическую выразительность музыки.

Можно было бы остановиться на каждом из романсов А. Перперяна в отдельности. Отметим, например, из цикла «Наирийские песни» первый романс—«Родная деревня», третий романс—«Варужнакис», отличающийся яркой, орнаментированной мелодикой, льющейся полнокровно и естественно, или «Лампаду Просветителя»—написанное на известных стихи Туманяна лирическое ариозо, полное непосредственного чувства.

А. Перперян относится к мелодике как к живому организму, поэтому он не скован схемами. Его формы рождаются в свободном следовании за поэтическим текстом. Отсюда и преобладание строфических форм над репризными, вариантность развития, элементы лейтинтонаций, интонационных арок.

Вот почему наиболее примечательной стороной камерно-вокальной лирики А. Перперяна является мелодия. С помощью фортепианного сопровождения композитор старается дополнить ее выразительность конкретными образами. Поэтому зачастую

он прибегает к изобразительности, создавая картину разбушевавшейся стихии («Дождь идет, сынок») или лунного пейзажа («Лампада Просветителя»), а иногда к жанровости (танцевальный ритм песни «Армянские девушки», ашугский инструментальный аккомпанемент в «Гохтанской песне» и т. д.).

Одним из видных деятелей армянской музыки спюрка является композитор Гурген Алемшах (1907—1947).

Родился он в Турции, получив профессиональное образование в Миланской консерватории, обосновался в Париже. Г. Алемшах совмещал в себе деятельность композитора и дирижера-хормейстера. Его творчество невелико по объему—симфонические произведения: «Восточные ночи», «Сказка» (по мотивам «Тысяча и одной ночи»), «Армянские народные танцы», крупное вокально-симфоническое полотно «Аварайрская война», две одночастные музыкальные картины: «Вардавар» (летний обрядовый праздник преображения) и «Цовинар». Г. Алемшах широко известен своими сольными и хоровыми обработками армянских народных мелодий: «Ой нар», «Чернявая девочка», «Шушо», «В нашем саду», «Милая яр джан» и т. д., несущими на себе печать влияния творчества Комитаса.

Значение Г. Алемшаха определяется его камерно-вокальным творчеством, которому присуще образное мышление, умение в маленькой миниатюре передать гамму чувств и настроений. Вместе с тем, подкупает естественность национального мышления автора, который не привносит в свое творчество ничего искусственного. Безусловно, его музыка имеет свои истоки. Нам видится в его творчестве линия Кара-Мурзы—Г. Сюни, т. е. направление крестьянской лирики, услышанной через призму городской.

Среди его песен и романсов особой любовью пользуются «Камелёк» («Бухурик»), «Моя яр», «Я полюбил», «Милым моему сердцу», «Грациозно», «Цветком была», «Моя песня» и др.

Г. Алемшах обращался к разным поэтам—Иоаннисяну, Туманяну, Исаакяну, Пешикташяну, Текеяну и др. И если в передаче лирики Исаакяна он не достигает глубин философского подтекста, оставаясь в рамках народно-крестьянских интонаций, столь типичных для поэта («Цветком была»), то дух туманяновской поэзии композитор ощущает вернее и ближе к подлиннику. В популярной среди зарубежных армянских исполнителей «Моей песне» композитор удачно сочетает элементы эпические, ораторские, которыми отличалось искусство гусанов, с интонациями крестьянских хороводных песен-плясок, подходящими к проникнутой народным духом, мужественной поэзии Туманяна.

Говоря об отношении Г. Алемшаха к поэзии, следует обра-

тнить внимание на его трактовку творчества западноармянских поэтов, в частности Пешикташляна. Еще со времен Чухаджяна существует традиция прочтения армянской поэзии, особенно западной ее ветви, в русле европейского музыкального направления. И пожалуй, Г. Алемшах первый композитор спорка, трактующий Пешикташляна в народном ключе, на основе ритма, интонации, вариантного характера развития армянских хороводных танцевальных мелодий («Милым моему сердцу»).

Интересный пример ладового мышления композитора—его замечательный романс на сл. Иоаннисиана «Камелёк» (пр. 52).



Несмотря на тональность произведения d-moll, мелодия протекает в фригийском ладу с тоникой «а». Одновременно в ней наблюдается тяга к переменности, к отклонениям. Так, во втором предложении своеобразную окраску вносит ладовая модуляция, где происходит замена фригийского лада двойственным с ритмически акцентированной мажорной терцией. Интересно наблюдать за развитием ладового мышления композитора в среднем разделе. Здесь в мелодии сохраняется тоника «а» (в сопровождении чередуются тональности а—d—а). Однако переменности опорных тонов (е, d) и утверждение в конце среднего раздела фригийского тетрахорда придают своеобразную неустойчивость среднему разделу. Далее, дробление сильной доли и акцентирование слабой, создающие эффект чередования резко контрастных ритмических делений (соотношение 1:9), и кадансовое движение к тонике с нисходящей терцовой интонацией придают яркую национальную окрашенность музыке.

Художественные достоинства романса «Камелёк» обусловлены также найденным в сопровождении образом, изобразительное решение которого (монотонное движение тлеющего огонька) тонко передает его эмоциональную атмосферу—лирическое вос-

поминание о родине, олицетворяемой картинами и образами далекого прошлого.

Широко известен в спурке Аветис Месуменц (род. в 1914). В 1957 г., когда композитору было уже 43 года, в Бейрутской газете «Пробуждение» появилась о нем статья под названием «Армянский талант, оставшийся неизвестным». В 1962 г. там же, в Бейруте, А. Месуменцу была присуждена первая премия Текеяновского союза за кантату «Месроповский язык», написанную на слова П. Севака. А в 1965 г. ему присваивается еще одна премия за «Трагическую симфонию».

Всю сознательную жизнь А. Месуменц провел во Франции (сюда он попал десятилетним сиротой, потеряв всех своих родных во время геноцида 1915 г.). Музыкальное образование получил в Лионской консерватории (1927—1930).

Проследивая пути формирования музыки А. Месуменца, невольно проникаешься уважением к композитору, который с малых лет оторвался от родной почвы, вырос не в кругу эмигрантов-армян, а в среде весьма интернациональной и все же сумел сохранить для себя животворные истоки национального искусства.

Подобно всем зарубежным армянским композиторам, он занимался народной песней, собирал ее со скрупулезностью, завещанной Комитасом, с преданностью, красноречиво свидетельствующей о приверженности к далекой родине. Ощущение важности взятой на себя миссии незримо присутствует в изданных А. Месуменцем обработках: в сборниках «Нарот» (песни из Арабкира и его окрестностей), «Обручение» (из Чмшкацага), «Свадьба мушцев» (из Тарона), «Восемь песен из Шапин-Гарансара»²⁰ и др. Можно заметить, что в проблемах фольклора его интересуют вопросы диалектологии, а в жанровом отношении особый интерес он проявляет к обрядовым песням. По-видимому, именно в этих областях он усматривает наиболее древние пласты фольклора, что также свидетельствует о целенаправленности его работы в области этнографии.

Большой популярностью пользуются песни и романсы А. Месуменца, написанные на тексты самых разных армянских поэтов, начиная от Х. Нар-Пея и кончая советскими. Систематически и пристально следит он за жизнью родины, чувствуя себя сопричастным к ее сегодняшней культуре. Этим обстоятельством объясняется появление произведений на тексты П. Севака, десять песен на стихи М. Маркарян. Некоторые из них приобрели большую популярность: «Тоска по лучшему», «Зовет тебя», «Не плачь», «Песнь тюльпана» и др.

²⁰ Перечисленные названия—провинции Западной Армении.

Незатейливая песня о тюльпане (сл. М. Маркарян) имеет символический подтекст, утверждающий мысль о несоответствии внешней формы внутреннему содержанию—кажущаяся со стороны безоблачная красота может быть наполнена внутренним драматизмом. Но человек скрывает в себе это, даря людям лишь красоту и добро.

Композитор трактует песню, не усугубляя этого подтекста. Взяв в основу образ красивого цветка, он в музыке утверждает позитивную сторону, проводя идею утверждения добра и света. Поэтому кульминация, резюмирующая эту идею в заключительном разделе, подчеркнута приподнята и утвердительно.

Мелодия «Песни тюльпана» выразительна и национально подчеркнута. В ней, как в фокусе, пересекаются сильные и уязвимые стороны стиля композитора: национально-образное мышление и некоторая скованность узам тональной системы, которая проявляется в типах опеваний, не очень характерных для национально-исполнительской манеры (пр. 53).

Интересно задумано фортепианное сопровождение. Оно не столь дополняет мелодию, сколь является «самостоятельной единицей», развивающейся по своим внутренним законам. Сопровождение воспринимается как своеобразная фортепианная прелюдия или экспромт. Написанное в фактурных традициях Комитаса, оно, вместе с тем, отличается композиторским почерком, своеобразие которого заметно и в песне «Стоны» на сл. С. Тапакана, являющейся образцом патриотической лирики. Символические образы этого произведения довольно типичны: перелетные птицы, олицетворяющие далекий родной край, пейзаж—воспоминание о цветущей весне на родине и т. д. Песню предваряет развернутое фортепианное вступление, словно воссоздающее типичный отечественный пейзаж.

Произведениям Месуменца присуще обаяние. Прозрачность, изящество ощущаются и в простых куплетных формах («Песнь тюльпана»), и в более развернутых («Стоны»), и в крупных концертных («Ласточка»—сл. Х. Нар-Пея). Последняя относится к патриотической лирике, примыкающей к традициям песни-арии «Айастан».

Камерно-вокальные произведения А. Месуменца написаны со знанием возможностей человеческого голоса. Национальное своеобразие, в сочетании с интересными композиторскими штрихами, придает им качества, необходимые для долгой концертной жизни.

Заканчивая обзор камерно-вокального творчества среднего поколения композиторов спюрка, упомянем еще два имени.

Музыкально-общественная деятельность пианистки и компо-

mf

p

tu kw - kwz tcl w rhtl w2 tcl
 Բայց ես սե զք ազ Բուժ աշ եմ լուս

p

Կար - միա - ժը - պիս Կար - միա - ռեզ եմ
 մարդ - կանց Կար - միր Բերն եմ սա - լիս

f

зителя Гоарик Газаросян (1911—1967) связана в основном с Константинополем и Парижем, несмотря на то, что география ее концертных выступлений весьма обширна (Европа, Азия, США). Она окончила Парижскую консерваторию и совершенствовалась у Поля Дюка, который назвал ее талант «нектаром вдохновения». Жаль, что мы мало знаем творчество Г. Газаросян, рабо-

тавшей в различных жанрах инструментальной и вокальной музыки. Рецензенты, пишущие о ней, отмечают не только ее владение современным музыкальным языком, но также органическую связь с национальным искусством. Это проявилось и в том интересе, который выказывала Г. Газаросян к духовным ценностям своего народа. Изучение и творческое использование народной, а также профессиональной музыки средневековья, знание ашугского искусства наложили отпечаток на формирование личности композитора. Данью уважения к Комитасу были обработки его записей, некоторые из которых она издала к 80-летию композитора.

Помимо обработок ашугских мелодий, из вокальных произведений Г. Газаросян упоминаются романсы «Приди» (сл. Текеяна), «Искра огня», сл. Варужана, «Соловей погиб, воспевая любовь» (сл. Чопаняна).

Единственный романс, по которому мы имеем возможность судить о камерно-вокальной музыке Г. Газаросян,—«Ох ты, поп» (сл. народные). Это стилизованная под народный образец шуточная сценка из крестьянской жизни, в которой удрученная жена оплакивает мужа и передает его последнее желание—отдать священнику все—дом, хозяйство, детей и... жену. Поп же весьма красноречиво реагирует на каждое пожелание.

Неизвестно, знакомо ли Г. Газаросян творчество Р. Меликяна, однако можно утверждать, что сочная жанровая картинка как бы продолжает традиции, идущие от цикла «Зар-вар». В маленькой сценке композитор создает два образа: причитающей женщины (интонации крестьянской песни сочетаются с речитативными элементами, приближающими язык музыки к народным «заплачкам») и священника, речь которого течет медленно, размеренно, как и подобает говорить служителю церкви. Здесь композитор воспроизводит характер церковного пения.

Если посредством вокала Г. Газаросян передает характерные черты двух действующих лиц, то сопровождение, как бы раскрывая скрытый комизм ситуации, несет на себе функцию авторской позиции. Капризные, прихотливые ритмы, прозрачная фактура, склонность к диссонансным звучаниям заставляют вспомнить аналогичные приемы Р. Меликяна. Однако тут ощущается почерк автора более современного. Это проявляется и в линейности мышления, и в характерной интервалике, тяготеющей к напряженным звучаниям, и в большей изощренности ритмического рисунка и полифонических линий.

Все эти качества позволяют высоко оценить творческие возможности Г. Газаросян, а «Ох ты, поп» причислить к лучшим образцам армянской жанровой лирики.

И наконец, к среднему поколению композиторов спюрка принадлежит и Алан Ованес (род. в 1911), чьи единичные вокальные опыты представляют определенный интерес. Это «Нежная яр», «Васпуракан», две песни на сл. В. Сарояна, одна из которых посвящена А. Шахмурадян, «Арагат» (сл. Исаакяна) и др. Композитор в основном апеллирует к стилизации. Для формирования вокальной мелодии он обращается к средневековой таговой традиции, а в фортепьянных сопровождениях тяготеет к народно-профессиональному искусству, трактуя зачастую ф-но в духе народных инструментов. Романсы довольно развернуты, в них ощущается стремление отойти от куплетно-квадратных форм.

* * *

К третьему поколению композиторов спюрка относятся музыканты, не видевшие резин, родившиеся в 20—30-х гг. (Э. Акопян, А. Терзян, Ж. Алмухян, Л. Базиль, Л. Чгनावорян и др.) там, где обосновались их родители. Оно в значительной мере отличается по своему мировоззрению, художественному кругозору от предшественников. Будучи духовно связанными с Арменией, композиторы этого поколения относятся к своему творчеству с позиций современного искусства, представляя его в масштабах более широких, нежели только насущные проблемы национальной культуры.

Несколько в стороне от этой тенденции развивается творчество Эдуарда Акопяна (род. в 1920), отличающееся большей традиционностью. Э. Акопян—композитор-дирижер, его деятельность направлена на распространение и развитие музыкальной культуры в армянской колонии Египта. Он проявляет большой интерес к советской армянской музыке, к творчеству А. Хачатуряна, А. Степаняна, А. Арутюняна (некоторые произведения этих композиторов впервые были исполнены в Египте оркестром под управлением Э. Акопяна). Показательно, что и в своей просветительской работе он придерживается тех же принципов: в школе, где он преподает, старые патриотические песни зачастую уступают место новым произведениям армянских советских авторов; в своих лекциях Э. Акопян значительное место уделяет темам, посвященным творчеству А. Хачатуряна и других музыкантов Советской Армении.

Что же касается творчества самого композитора, то оно развивается по принципам, диктуемым вышеизложенными интересами автора.

Нетрудно заметить пристрастие композитора к вокальной музыке, где он чувствует себя особенно свободно. Среди вокаль-

ных произведений композитора отметим циклы «Лирические песни» (сл. Исаакяна) и «Кучаковские таги».

Об интересе к вокалу свидетельствуют и его доклады, некоторые из которых написаны на специальные темы: «Слово и песня», «Поэзия Исаакяна — источник вдохновения армянских и инонациональных композиторов». Область его интересов в сфере лирического жанра многообразна: от лирико-патриотического («Словно солнце»), психологического, элегически-философского («Не знаю где») мотивов до любовного (выдержанного в своеобразной форме народных песен — «Красивая девушка») и народно-шуточного («Гранат и яблоко»).

Вышеназванные романсы Э. Акопяна верно отражают народные истоки поэзии Исаакяна. Образно и выпукло лепит он национальные мелодии, в которых опирается на крестьянские традиции и профессиональное творчество, обращаясь к одному из наиболее ярких представителей нового песенного искусства Армении — А. Степаняну. Ему удаются мелодии и напевные («Словно солнце»), и сосредоточенно-монологические, в которых превалирует речитативное начало («Не знаю где»), и подчеркнуто стилизованные («Гранат и яблоко»).

Сопровождение романсов Э. Акопяна опирается на традиции Комитаса, А. Степаняна, А. Хачатуряна, в зависимости от того, в каком жанре выдержана песня. Если это стилизация под народное, то Э. Акопян апеллирует к Комитасу, если же это любовная или философская лирика, то композитор обращается к художественной практике А. Степаняна, А. Хачатуряна (заимствуя у последнего некоторые фактурные приемы и принципы гармонического мышления).

Признавая достоинства романсов Э. Акопяна, следует, однако, оговориться, что, создавая песни, композитор остается на поводу у традиций, в нем, говоря условно, профессионал довлеет над художником.

Разнохарактерно творчество двух аргентинских композиторов — Ж. Алмухьяна и А. Терзяна, хотя они и ровесники (род. 1932), оба формировались в музыкальной среде Буэнос-Айреса и прошли класс композиции у известного испанского композитора Альберта Хинастерра. Вероятно, имеет значение непосредственное окружение, та атмосфера, в которой живут и творят эти музыканты, а также степень их одаренности.

Судя по творчеству, Ж. Алмухьян больше связан с армянской колонией Аргентины. Об этом говорит его деятельность дирижера, руководителя хора общества «Друзей армянской музыки», пользующегося большой популярностью не только в армянских кругах Буэнос-Айреса. О том же еще более красноречиво свиде-

тельствует его интерес к армянской песне и поэзии, нашедшей отражение в произведениях композитора.

Говоря о творчестве Алмухяна, Ц. Брутян отмечает разницу стилей в его инструментальных и вокальных произведениях. Это явление характерно для многих композиторов спюрка. Если в инструментальной музыке они зачастую следуют общепринятым нормам профессиональной музыки стран, где проходит их творческая деятельность (так, например, с целью приобщения к технике додекафонии Ж. Алмухян написал трио), то в вокальном творчестве они, естественно, остаются верны национальной традиции, которая в колониях наиболее живуча в песне. Знание отечественной поэзии (не говоря уже о народной песне) во многом способствует сохранению национального элемента в творчестве. Неудивительно поэтому, что песни и романсы Ж. Алмухяна отличаются национальной выразительностью. В значительной мере этому помогла музыкально-исполнительская деятельность хормейстера, позволяющая оставаться в стихии народной армянской музыки. Необходимость обогащения репертуара также требует сочинения песен и обработок народных мелодий.

Среди оригинальных вокальных произведений Ж. Алмухяна, насчитывающих несколько десятков романсов, песен и хоров, выделяются десять романсов на стихи Исаакяна и Туманяна. Его интересует также поэзия Д. Варужана («Зрелое поле»).

Не располагая нотным материалом, мы, к сожалению, не можем судить о вокальном творчестве Алисии Терзян. Известно, что ею написано восемь мотетов для голоса с фортепиано, «Три картины-песни» на стихи Гарсиа Лорки, в которых прямых связей с армянской музыкой не прослеживается, и камерная кантата для голоса в сопровождении инструментального ансамбля, где нашли отражение элементы армянского народно-крестьянского искусства. О направленности творчества Алисии Терзян можно судить по следующему ее высказыванию: «В произведениях стремлюсь использовать международный язык. В Аргентине, где местный фольклор относительно нивелирован, начали проглядывать две ведущие тенденции—национализм и универсализм. Я следую последнему». Однако тут же, как бы поправляя себя, она добавляет: «Уверена, что армянское является моей плотью и кровью, иначе я не в состоянии была бы дать жизнь и дыхание своим произведениям... Секрет своего успеха я вижу в этом...»²¹.

Среди молодого поколения композиторов спюрка достойное место занимает Людвиг Базиль (род. в 1931 г. в Иране). Музыкальное образование он получил в Риме, в известной музыкаль-

²¹ Զ. Բրուտյան, Իշխ. աշխ., էջ 264.

ной академии «Санта Чечилна», где специализировался по классу скрипки и камерного ансамбля, а также занимался теорией композиции под руководством композитора Цаммерна (1949—1956). Проработав в Риме несколько лет в качестве солиста струнного оркестра, Л. Базиль в 1959 г. возвращается в Тегеран. Здесь он выступает как руководитель хоров и активно занимается музыкально-общественной деятельностью. Стремление к расширению знаний приводит его в 1964 г. в Мюнхен, где он живет и по сей день, работая в одном из симфонических оркестров скрипачом и уделяя внимание также творческой деятельности.

Основной круг композиторских интересов Л. Базиля связан с жанрами камерной и вокальной музыки. Известны его обработки песен Саят-Новы и песни на стихи Д. Варужана. В качестве сопровождения к своим вокальным произведениям Л. Базиль использует струнный ансамбль: трио, квартет. Все это говорит о любви композитора к камерному жанру, что обусловлено, с одной стороны, его профессиональными навыками, с другой — тягой современной камерно-вокальной музыки к ансамблевости. Его интерес к миниатюрам вызван отношением к художественному творчеству, как к краткому мигу, запечатлевающему жизненные явления в концентрированном виде. По признанию самого композитора он за «афористичность» высказывания²².

Вокальные произведения Л. Базиля — интересные образцы современной камерно-вокальной музыки. Обработки песен Саят-Новы, в особенности цикл песен на стихи Д. Варужана, свидетельствуют о позиции автора, стремящегося сочетать национальное мышление с задачами современного искусства. Сочинения Л. Базиля решают задачи, выдвигаемые камерно-вокальной музыкой наших дней: проблему нового мелоса, новой взаимосвязи слова с музыкой, современного понятия ансамблевости. Поэтому его мелос освобожден от старого «романтического» представления о кантиленности.

Говоря о национальном мышлении композитора, следует указать на интерес Л. Базиля к армянской поэзии, навеянный ностальгией (обращение к Д. Варужану и Саят-Нове); на отголоски монодического мышления, проявляющиеся не только в формировании мелодий, но и в отношении к сопровождению, которое всегда носит функцию фона, способствующего выявлению богатств мелодии и оттеняющего ее с помощью метро-ритмических штрихов.

Сказанное особенно относится к вокальному циклу «Песнь хлеба», где претворены традиции как тагового искусства, так и

²² Լ. Մամիկոնյան, *Հյուղիկ Բազիլ, «Սովետական արվեստ», 1974, № 2.*

54 Moderato *mf*

Canto

Այս արց ճամօ՛ւ երբ կա - լից մեջ աշ - խա -

V-no I *mp*

V-no II *mp*

V-la *mp*

Cello *mp*

- տանք ա-ռած կանգ՝ Ա - րե - վուց տակ - կը հե - վա:

p

p

p

p

народно-крестьянской лирической песни и гусано-ашугского искусства.

На стихи Д. Варужана композитор написал помимо упомянутого цикла также песню «Письмо тоски», которая принадлежит к своеобразному роду стихотворения с музыкой, написанного в монологической форме. Это письмо матери к сыну, который находится далеко от нее. Простой сюжет таит в себе глубокий смысл. «Письмо тоски» примыкает к национальному жанру «песен скитальца». Здесь затронута тема родины, в которой нет места ее сынам.

Цикл «Песнь хлеба» несколько отходит от поэзии Д. Варужана, от насыщенного пантенистической философией мироощущения поэта. Это небольшие эскизы по мотивам первоисточника, из которого Л. Базиль выбрал три стихотворения: «Маки», «Молитва» и «Полдень».

На музыкальных особенностях цикла мы специально останавливаться не будем, ибо все вышесказанное о стилистике творчества Л. Базиля относится и к этому сочинению.

Лишь в качестве примера камерно-вокальной лирики Л. Базиля приведем третий номер цикла—«Полдень», в котором великолепные стихи Д. Варужана

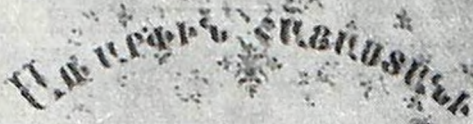
Это час, когда
Средь жатвы Труд, остановившись,
Дыхание переводит, под солнцем
Лишь дремлет одинокий труженик,
В отдаленной пещере
Ветерок заключенный
Замирает рыдая

нашли своеобразное решение (пр. 54).

* * *

Мы постарались эскизно набросать картину камерно-вокальной музыки спюрка. При всей скудости материалов очевидно, что многое из того, что создано армянскими композиторами, работающими в различных странах мира, является неотъемлемой частью вокального искусства Армении. Задача нашего музыковедения состоит в том, чтобы по возможности шире охватить творчество зарубежных армян, сконцентрировать нотную литературу, изучить, а лучшие образцы пропагандировать наряду с известными образцами национальной вокальной музыки.

ПРИЛОЖЕНИЕ II



Handwritten musical score on five staves, featuring lyrics in German. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves.

Handwritten lyrics (German):

Handwritten musical score on five staves, featuring lyrics in German. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves.

Handwritten lyrics (German):



Handwritten musical score for "The Gypsy Song" (Die Zigeunerlied) by Franz Schubert. The score is written on six systems of staves. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the vocal melody and piano accompaniment. The fourth system continues the melody and accompaniment. The fifth system shows the vocal melody and piano accompaniment. The sixth system continues the melody and accompaniment. The lyrics are written below the vocal melody.



Musical score for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of staves. The first system includes the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes the vocal line and piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system includes the vocal line and piano accompaniment. The sixth system continues the piano accompaniment.

The vocal line is written in Russian. The lyrics are:

Во-первых, я хочу сказать, что я очень люблю свою родину.

The piano accompaniment features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. The tempo is marked "a tempo".

СПИСОК

АРМЯНСКИХ НАИМЕНОВАНИЙ РОМАНСОВ И ПЕСЕН, ПЕРЕВЕДЕННЫХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

- Анст—Արազի
Алагяз скрылся в облаках—Ալազյապ
սարն ամպել ա
Алый марджан—Կարմիր մարջան
Арагац мой, гора-богатырь—Իմ Արա-
գած հսկա սար
Араз течет—Արազն եկավ
Армянами умрем—Հայ մեռնինք
Армянка—к лире—Արմենուհին առ
քնար
Армянская девушка—Հայ աղջիկ
Армянские девушки—Հայոց աղջիկ-
ներ
Армянский марш—Զու վահան Մա-
միկոնյան
Армянское горе—Հայոց զիշաը
Артавазд в пропасти Масиса—Ար-
տավազան ի վիհն Մասիս
Ах, кабы так—Ախ ինչ կլի
Ах, марал у родника—Աղբյուրի մեջ
մի մարալ
Ах, моя дорога—Ախ իմ ճամփեն
Ах, ночь ясна—Միբուհի գիշեր
Ах, оставил я дом—Ախ, թողելիք եմ
Безвестна, безымянна, позабыта—
Անհայտ գերեզման
Бездонные глаза—Ծով աչքեր
Безропотность—Անարտնջություն
Бессонница—Անքնություն (Գոգուս
են ձիերը)
Бессмертна душа моя—Անվախճան է
իմ հոգին
Бессонные ночи—Անքուն գիշերներ
Бесшумно, невидимо—Անտես, ան-
ձայն
Блажен ты—Հաղար երանի
Блеск солнца в волнах волос твоих—
Արեի ոսկին ծով մազերիդ մեջ
Блещет ярко солнце—Հուրհուր էր
արևն ուրախ
Блуждаю я—Թափառում եմ
Братец-охотник—Որովան արավեր
Братья мы—Եղբայր եմք մեք
Был бы на Аразе у меня баштан—
Արազի ափին բուստան լինի
Ванское озеро—Վանա ծովը
В битве пал—Կոկուսն ընկավ
Весенняя—Գարնանային
Весна—Գարուն
Весна жизни—Կյանքիդ գարունը
Весна пришла—Գարունն եկավ
Ветер бьется о мой порог—Գուռս
ափ առած կծեծե քամին
Взгляд укрою—Թե աչքերս քեզ որո-
նեն
Взошла луна—Լուսինն եկավ
Взяла я кувшин—Կուժն առա
Видел озеро—Երազիս մեջ լիճը տեսա
Видел сон—Երազ տեսա
Видение—Տեսիլք

Видит лань в ручье—Աղբյուրի մեջ
 մի մարալ
 В кварталах Кордовы—Կորդովայի
 փողոցներում
 В лодке—Նավակում
 Вновь вишни цвет—Կեռասունին ծաղ-
 կեց կրկին
 В нашем саду—Մեր պարտեզում
 В ночной тишине—Գիշերն ամբողջ
 Возлюбленная—Սիրուհիս
 Волк и кот—Գայլն ու կատուն
 Вороны—Ագռավների գորշ թևերով
 Восточная колыбельная песнь—Արի
 իմ սոխակ
 Восточные ночи—Արևելյան գիշերներ
 Вот ангел златокрылый—Ահա հրեշ-
 ատակ ոսկեփետեր
 В родном лесу—Իմ հայրենի անտա-
 ռում
 В руках две свечи—Երկու ձեռքին եր-
 կու մոմ
 В ручейке—Էս առուն
 Все для тебя—Բոլորը քեզ
 Всю ночь напролет—Գիշերն ամբողջ
 Всякие пел я песни—Ամեն տեսակ
 երգ երգեցի
 В той горной стране—Այն սարոտ
 երկրում
 Вы не туда неситесь, песни—Գնացեք
 իմ տաղը ոչ թե եթեր
 Выпьем, друг, бокал до дна—Զարկ
 բաժակդ բաժակիս
 В эту ночь, лунную ночь—Էս գիշեր,
 լուսնյակ գիշեր
 Газель ликования—Գազել խնդուլթյան
 Где бы ни скитался я—Ուր էլ լինեմ
 աշխարհում
 Где ты—Արդյոք ուր ես
 Гей, Арагац—Հե՛յ, Արագած
 Героническая—Հերոսական
 Гибель богов—Մեռած աստվածներուն
 Глаза-море—Ծով աչքեր
 Говорят...—Ասում են թե...

Голос несчастного—Խղճուկի ձեն
 Голоса души—Հոգու ձայներ
 Горнишь ты, роза—Շափաղ կուտաս
 Господь, храни армян—Տեր, կեցո դու
 զայս
 Гранат и яблоко—Նուռ ու խնձոր
 Грациозно—Նազկերով
 Грезы—Սուրջեր
 Грезы в сумерках—Մթնշաղի ա-
 նուրջներ
 Грусть—Տխրություն (Սահուն քայ-
 ւերով)
 Давид-пастух—Գավիթը հովիվ
 Давид-пророк—Գավիթ մարգարե
 Дай мне, господь, радость внелич-
 ную—Տուր ինձի Տեր ուրախու-
 թյունն անանձնական
 Дай саблю—Թուրք տուր
 Дайте прохлады—Հով արեք
 Дар розы—Վարդի նվերը
 Два тополя—Զույգ բարդիներ
 Дерево-странник—Պանդուխտ՝ ծառը
 Детство—Մանկություն
 Дикий цветок—Վայրի ծաղիկ
 Дионис—Վանատոն
 Дитя и струйка—Մանուկն ու ջուրը
 Дни неудач—Ձախուրդ օրեր
 Дни пришли—Եկան օրեր
 Дождь идет, сынок—Կանձրևե՛, տղաս
 Дождь моросит—Մաղում է անձրև
 Дорога к родной деревне—Հայրենի
 դռնի ճամփան
 Дружно ребята пируют—Ընկեր տը-
 րերը սեղի վրա
 Думы—Խոհեր
 Душа моей души—Իմ հոգվույս հոգի
 Душа стремится вдаль—Անհայտ, ա-
 նորոշ
 Едва явился ты на свет—Զգիտեմ,
 թե երբ ծնվեցիր
 Если б имел я крылья—Թե թե ունեի

Если в буйном море—*Երբ ալեկոծ
ծովի վրա*
 Если когда-нибудь—*Եթե մի օր*
 Жатва—*Հունձր*
 Жизнь героя—*Հերոսի կյանքը*
 Жизнь моя—тернистый путь—*Իմ
կյանքը քարոտ ճամփա*
 Зазвонят струны—*Հնչեցեր լարք*
 Заздравная—*Կենաց բաժակ*
 За любовь к свободе—*Ազատության
սիրտ ճամօր*
 Замолкло—*Լռեց*
 Заря—*Արշալոյս*
 Застольная—*Վստի խաղողի*
 Звезды нежно играют—*Աստղերն են
բերուշ խաղում*
 Зовет тебя—*Բեզ է կանչում*
 Золотарь Лазарь—*Ոսկերիչ Վազար*
 Золотая цепь—*Ոսկե շղթա*
 Золотой сон—*Ոսկե երազ*
 Зрелое поле—*Հասուն արտ*
 Ива над рекой—*Գետակի վրա*
 Ивушка—*Ուռենի*
 Идет на земле борьба—*Ելել են նորից*
 Издалека в тиши ночной—*Լուս գի-
շերին*
 Изумрудные воды—*Զմրուխտ ջրեր*
 Изумрудные песни—*Զմրուխտյա եր-
գեր*
 Имя твое—*Դո անունը*
 Инок—*Արեղա*
 И ночью и днем—*Գիշեր ցերեկ*
 Искра огня—*Ասկայծ ճրագ*
 Как бы хотел—*Ինչպես կուզեմ*
 Как не любить тебя, край опаленный
 —*Ինչպես չսիրեմ երկիր իմ կեղ-
ված*
 Как скала, крепко стою—*Կանգնած
եմ ամուր*
 Как хорошо—*Որքան լավ է*
 Камелёк—*Բուրբուրեկ*
 Караван мой бренчит и плетется—
Օտար ամալի

К Армении (Песнь отчества)—
Մինչդեռ հուսով խալաա բնություն
 К возлюбленной—*Առ սիրուհին*
 К луне—*Լուսնին*
 К нам пришла весна—*Նորից գարուն է*
 Когда на свет явился я—*Երբ ես ի
աշխարհս եկի*
 Когда придет она—*Երբ կգա նա*
 Колокол свободы—*Ազատության դահլիճ*
 Колокольчик—*Զրնկիկ*
 Колыбельная—*Օրորոցի երգ*
 Колыбельная песня—*Օրորոցային*
 Коралловые отроги гор—*Լանջեր
մարջան*
 Кошмары—*Սարսուռներ*
 Край мой родимый—*Հայրենի երկիր իմ*
 Край мой родной—*Իմ սուրբ հայրենիք*
 Красная девушка—*Սիրուն աղջիկ*
 Красные хлеба—*Կարմիր հասկեր*
 Крестьянка—*Գեղջիկուհի*
 Крестьянская девушка—*Գյուղական
աղջիկ*
 Кричи, журавль—*Կանչե կոռուխ*
 К розе—*Այ վարդ*
 Круговой танец—*Կլոր պար*
 К солнцу Армении—*Առ արևին հա-
յաստանի*
 Кто из смертных—*Որ մահկանացուն
(Զեն երջանիկ)*
 Лампада Проветителя—*Լուսավորչի
կանթեղ*
 Лесной кизил—*Սարի կեռաս*
 Лирическая—*Լիրիկական*
 Лирическая песня—*Էսոր նորը նորել է*
 Луна взошла—*Բնքուշ լուսնի շուշան
փռելն*
 Луна, играющая на свирели—*Սրնդա-
հար լուսին*
 Луна под горой—*Լուսնյակը սարի
տակին*
 Лунная ночь—*Լուսնյակ գիշեր*
 Любовная песня—*Սիրային երգ*
 Любовь батрака—*Մշակի սերը*

Подобно Саят-Нове—Աշուղ Սայաթ-
 Նովի նման
 Под сенью лип—Հորինելի տակ
 Пожелание—Մաղթանք (Տեր կեցո)
 Позабыть, обо всем позабыть—Մոռ-
 անալ
 Поздно ночью—Ուշ գիշերին
 Поздно уже—Ուշ է արդեն
 Полдень—Միջօրե
 Поощрение просвещения—Խրատելու
 ի լուսավորություն
 Путная—Ճանապարհային
 Посев—Ցան
 По твоей вине—Քո պատճառով
 Похороны героя—Թաղումն քաջորդու
 Поцелуй твой, данный мне—Էդ համ-
 րույրը որ ինձ տվիր
 Почувствуешь ли—Կզգաս արդյոք
 Прекрасная весна—Սիրուն գարուն
 Приветствие Хримяну—Ողջունյ առ
 Խրիմյան
 Приглашение—Հրավեր
 Приди домой—Տուն արի
 Приди, мой соловей—Արի իմ սոխակ
 Придите, сыны Гайка (Песня наци-
 ональной конституции)—Արիք
 հայկազունք
 Прижмись же ко мне—Գրկիր ինձ
 մեղմիկ
 Признание—Խոստովանում
 Пришел—Եկար...
 Пробуждение—Զարթոնք
 Пройдут дни—Կանցեն օրեր
 Проснись от царственного сна—Ի
 ննջմանեղ արքայական
 Прости меня—Ներիր ինձ
 Прошла зима (Баркарола Фатинэ,
 турчанки на Босфоре)—Ձմեռն
 անցավ
 Прощание у подножия Масиса—
 Մասյաց ստորոտը հրամեջտ
 Прялка—Ճախարակ
 Пурпуром Алагяза—Ալագյազի ալով

Пусть не поет соловей—Թող չերգե
 Բլբուլ
 Путь земной—Ճամփաներ
 Пшеничные моря—Ցորյանի ծովեր
 Разбил я сад—Պաղչա մի տնկեր եմ ես
 Раздается где-то песня—Հստեմ եմ
 ես անա մի երգ
 Разлука—Անջատում
 Размышления—Մտորումներ
 Родина—Թե իմ հայրենյաց
 Родина и любовь—Հայրենիք և սեր
 Родине—Հայրենիքիս
 Родине моей—Հայրենիքիս
 Рождение поэта—Պեռաի ծնունդը
 Роза—Շարաթ մըն է կկախվի
 Ручей и родник—Առուն և աղբյուրը
 Рядом с Заро—Թեև ընկած սիրուն
 Զարոն
 Самоуспокоение—Ինքնօրորում
 Сбор урожая—Հունձք կժողվեմ
 Свадьба кукол—Պսակ-պսակ
 Свадьба мушцев—Մշեցիներու հար-
 սանիքը
 Светает—Լույս է արդեն
 Светозарное утро—Առավոտ լուստ
 Свирель—Սրինգ
 Свят-свят—Սուրբ-սուրբ
 Священная мечта—Սրբադան երազ
 С гор бежит вода—Ջուր կուգա վե-
 րին սարեն
 С гор дует ветер—Սարեն հով կփչեն
 С гор цветущих—Երեկոյան ծաղկոտ
 սարեն
 Сегодня в вашем доме—Էս օր ձեր
 տուն
 Сегодня моя возлюбленная много
 резвилась—Էսօր յարս շատ է
 խաղցել
 Сегодня покою—Այսօր կուգեմ երգել
 Сердце вновь—Սիրտս նորից
 Сердце мое—Իմ սիրտը
 Сердце мое что разрушенный дом—
 Սիրտս նման է էն փլած տներ

Серенада—Յայգերդը
 Скиталец—Հողի մի ասեր դարիր
 Скиталец-соловей (Соловей, скажи, откуда ты)—Դարիր բլրուլ
 Скромная девушка—Համեստ աղջիկ
 Слезы—Արցունքներ (Ախ, ալ վարդի)
 Слезы Аракса—Արաքսի արտասուքը
 Словно солнце—Արևի պես
 Смерть героя—Մահ բաջորդու
 Снег—Ձյունը մազում է բարակ
 Снег на горе—Սարի սրին ձյուն կշողա
 Совет Акоры—Ակորի խորհուրդը
 Соловей—Բլրուլ
 Соловей Аварайра—Պլպուլն Ավա-
 բայրի
 Соловей Карина—Կարինի սոխակը
 Соловей погиб, воспевая любовь—
 Սոխակը մեռավ սեր երգելով
 Сон—Երազ
 Сон Алвард—Ալվարդի երազը
 Старая песня нахаря—Հին հորովելը
 հայրենի
 Старый друг, родник—Հայրենի աղ-
 բյուր
 Стоны—Մրմունջ
 Страж урожая—Անդապահը
 Странник—к луне—Պանդուխտն աս-
 լուսին
 Счастлив я—Բախտավոր եմ ես
 Сын храбреца—Բաջի որդին
 Тайна глубочайшая—Խորհուրդ խորին
 Так грациозно, так легко—Այնպես
 նազիկ, այնպես թեթև, այնպես
 օրոր
 Татарская песня—Թաթարական երգ
 Твоих бровей два сумрачных луча—
 Գուռներդ իմ սիրելիան
 Твой стройный стан—Բոյժ բարձր
 Тебя виню—Գո պատճառով
 Тоска—Կարոտ
 Тоска и боль—Կարոտ ու ցավ
 Тоска по лучшему—Հավի կարոտ
 Тоска по любимом—Շեկ տղա

Тоска по родине—Կարոտ
 Трагическая песнь—Եղերերգ
 Траурная песня, посвященная патри-
 арху Нерсесу—Արտուր ի շիրիմ
 տ. տ. Մեծն Ներսեսի...
 Тренему...—Սարսուռ եմ...
 Три вечерние песни—Երեք երեկնային
 երգ
 Туда, туда, на поле чести (Забытые
 могилы)—Այնտեղ, դեպ Վեհ այն
 դաշտը
 Ты, Арагац, алмазный щит—Դու,
 Արաղած, արմատ վահան
 Ты вновь пришла—Նորից եկար
 Ты как есть—Դու ինչպես կաս
 Ты мой свет—Դու հրե մի ուրու ես
 Ты не бойся, Карпушка—Դու մի
 վախնար Կարպուշկա
 Ты прошел мимо—Եկար անցար
 Ты помнишь...—Հիշում ես...
 Ты свет души моей—Դու լույս արև
 Ты так хороша, отчизна моя—Հեյ,
 ջան հայրենիք, ինչքան սիրուն ես
 Ты там, где плещет водопад—Դու
 նստել ես աղբրա-ակին
 Ты—чинар—Չինար ես
 Увы, разрушенный дом—Հոյլա, ար-
 տնավեր տուն
 Удивительная осень—Ձարմանալի ա-
 ջուն
 Уж солнце за вершиной гор—Արևն
 իջավ սարի գլխուն
 Ужель последний я поэт—Միթե վեր-
 ջին պոետն եմ ես
 Уйти, забыть—Հեռանալ, մոռանալ
 Улыбались тебе—Ժպտացել են քեզ
 Унесите, бурн—Տարեք հողմեր
 У розового куста—Կայնել ես վարդի
 հովին
 Успокойся, сердце—Սիրտ իմ հան-
 դարտիր
 Устал я—Բեկարել իմ

Մ Ստեն монастыря—Մեր հին վանքի
 պատերի տակ
 Մ Սтуденого родника—Պաղ աղբյուր-
 րի մոտ
 Մ Утро—Առավոտ
 Ушел спокойно—Հանդիստ իմ անուշ
 Фиалке—Մանուշակին
 Хватит, сыны—Հերիք որդյակք
 Ходил, блистал—Քեկեր ցուր
 Холодный ветер—Սառը փչեց աշնան
 քամին
 Хороводная—Կուր պար
 Хочешь, стану—Կուզես լինիմ
 Христос воскрес—Քրիստոս հարյալ
 Цветком была—Ծաղիկ էի
 Черная ночь—Սև գեղեր և հուշեր
 Черноглазая—Սևաչյա
 Черная девушка—Քեա սև սեպուր
 աղջիկ
 Четыре желтые баллады—Չորս դե-
 դին բալլադ
 Чуткая душа—Քնքուշ հոգի մը
 Шествуй, шествуй—Քեկե, քեկե
 Эй, горы, долы—Այ սարեր, այ ձորեր



СПИСОК

МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРИМЕРОВ

1. А. Аламдарян—Грезы
2. А. Аламдарян—В руках две свечи
- 3а. Г. Еранян (сл. А. Свачяна)—
Придите, сыны Гайка
- 3б. М. Пешикташлян—Армения
(Песнь отечества)
- 3в. Н. Шахламян (сл. Р. Патканя-
на)—Замолкло
- 3г.*** (сл. С. Фелескяна)—Родина
4. Г. Еранян (сл. Х. Галфаяна)—
Армянами умрем
5. Г. Еранян (сл. О. Мирза-Ванан-
деси)—Армения
6. Т. Чухаджян (сл. М. Пешикташ-
ляна)—Весна
- Г. Еранян (сл. Н. Русиняна)—
Киликия
- *** (сл. Р. Патканяна)—Слезы
Аракса
- Н. Ташчян—Если б имел я крылья
- ***—Соловей
- ***—Если б в бушующем море
7. Т. Чухаджян—Прошла зима
- Г. Еранян (сл. М. Пешикташ-
ляна)—Кто из смертных
- А. Синанян—Моя тайна
- А. Синанян—За любовь к сво-
бодe
- 8а,б*** (сл. Раффи)—Озеро, от-
кликнись
- 9а,б. Народная песня Могилы
наших предков
- 10а,б. Н. Таничян (сл. Шахазиза)—
Ушел спокойно
11. А. Лядов—Как за речкой
12. М. Равель—Песня сборщиц мас-
личного дерева
13. Комитас—Ходил, блистал
14. Комитас—С гор бежит вода
15. Комитас—Кричи, журавль
16. А. Спендиаров (сл. Р. Патка-
няна)—Восточная колыбельная
песнь
17. А. Спендиаров (сл. А. Фета)—
Песнь Гафиза
18. А. Спендиаров (сл. А. Пушки-
на)—Татарская песня
19. Народная песня—Лесной кизил
20. А. Спендиаров (сл. Т. Спенди-
аровой)—Лесной кизил
21. А. Спендиаров (русский текст
автора)—Колыбельная
22. А. Спендиаров (сл. А. Цатуря-
на)—Мн лар блбул
23. Р. Меликян (сл. В. Терьяна)—
Песнь расставания
24. Р. Меликян (сл. Д. Демирчя-
на)—Не плачь
25. Дживани—Ах, оставил я дом
26. Шерам—Любовь батрака
27. А. Тер-Гевондян—К возлюбленной
28. А. Спендиаров—К возлюбленной

Глава III. РОМАНОС МЕЛИКЯН

Темы и образы творчества. Отношение к слову. Мелодика. Стилистика фортепианного сопровождения: гармония, ритмика, фактура. 120

ЧАСТЬ III. СОВЕТСКИЕ АРМЯНСКИЕ РОМАНСЫ 160

Глава I. ПРО СТЕПАНИАН

Ранние романсы. Зрелые годы—исаакяновский период. Эпико-патриотическая и психологически-философская линии творчества. Циклы «Песни Алагуза», «Грезы». Поздний период творчества. Цикл «Песнь хлеба». Мелодика. Отношение к фортепианному сопровождению 163

Глава II. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА 40-х—НАЧАЛА 60-х гг.

Круг жанров. Темы и образы. Освоение классической поэзии. Приобщение к современной поэзии. Расслоение камерно-вокальной музыки. Романсы Г. Читчян 196

Глава III. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА СЕРЕДИНЫ 60-х—70-х гг.

Новый характер синтетизма. Связь музыки с поэзией—циклизация, новые формы ансамблевости. Связь слова и звука—поиск «нового» вокала, Т. Мансурян 220

ПОСЛЕСЛОВИЕ 241

ПРИЛОЖЕНИЕ I. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА ЗАРУБЕЖНЫХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 244

ПРИЛОЖЕНИЕ II. ОБРАЗЦЫ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКИ XIX в. 273

Список армянских наименований романсов и песен, переведенных на русский язык 279

Список музыкальных примеров 287

АНАНИТ РАЧИКОВНА ГРИГОРЯН

АРМЯНСКАЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Редактор издательства Г. А. Абрамян.

Художник Л. С. Игитян

Худ. редактор Г. Н. Горцакалян

Тех. редактор Л. К. Арутюнян

Корректор А. М. Степанян

ИБ № 571

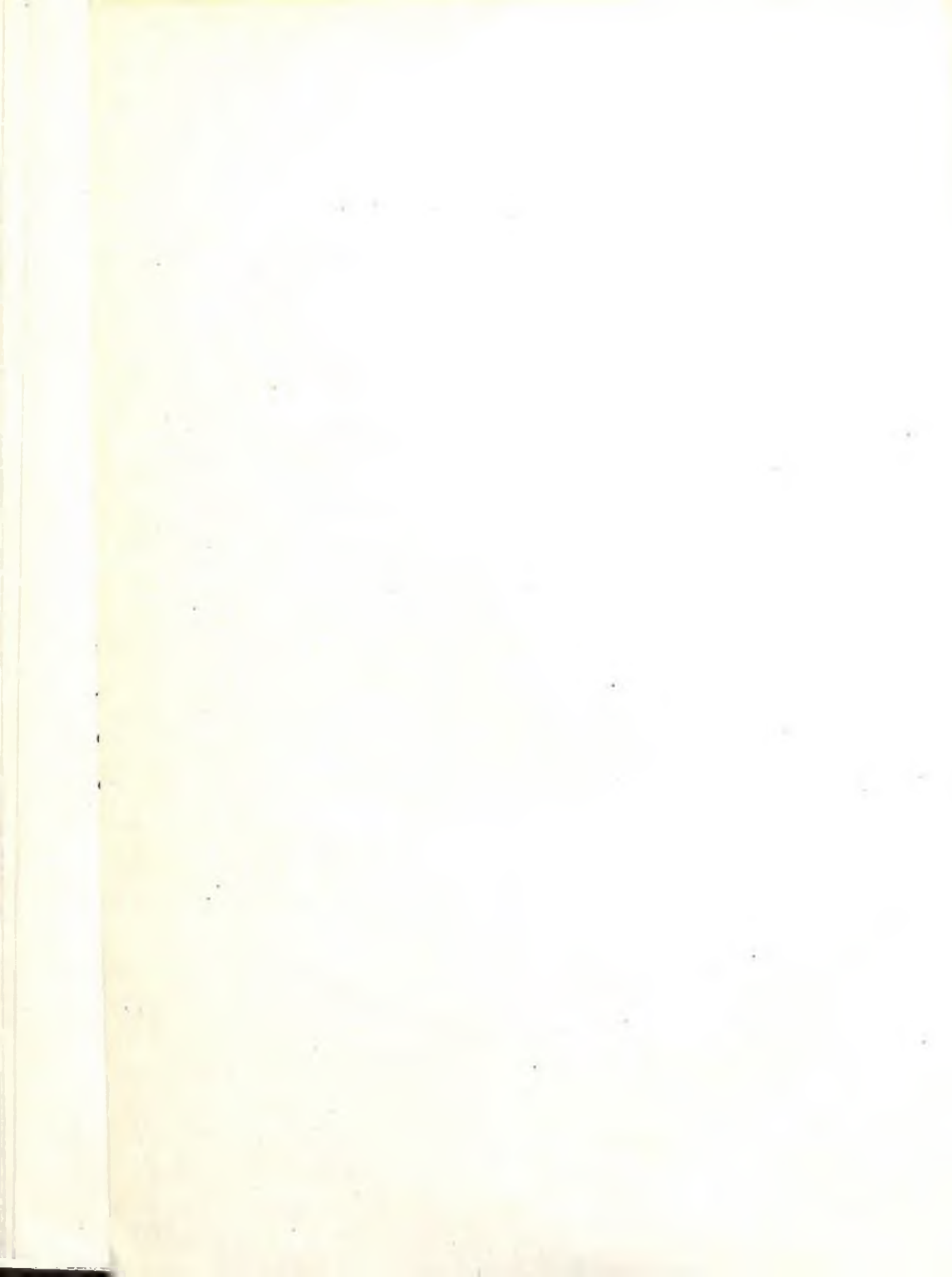
Сдано в набор 31.3.1981 г. Подписано к печати 23.11.1982 г.

Вф 04015. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага № 1. Шрифт «Литературный» высокая печать. Печ. л. 18,25. Усл. печ. л. 16,97. Учетно-изд. л. 18 25.

Тираж 1000. Зак № 298. Изд. № 5648. Цена 2р. 80к.

Издательство АН Арм. ССР, 375019, Ереван, ул. Барекамутян, 24 г.

Типография Издательства АН Арм. ССР, 378310, г. Эчмиадзин.



2 р. 80 коп.

ρ π
501864