

Д ДВАРД

М. ТЕР-СИМОНЯН



М ИРЗОЯН



✓  
М. Тер-Симонян

ЭДВАРД  
МИРЗОЯН

РТ  
124790



Всесоюзное издательство  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
Москва  
1969

# ОГЛАВЛЕНИЕ

БИОГРАФИЯ . . . . .	3
ТВОРЧЕСТВО . . . . .	18
Квартет . . . . .	19
Песни. Романсы. Вокально-симфоническая музыка . . . . .	32
Произведения для симфонического оркестра . . . . .	42
Симфония . . . . .	54
Соната . . . . .	74
Музыка к кинофильмам . . . . .	79
ТВОРЧЕСКИЕ ДАЛИ. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА . . . . .	80
Список сочинений Э. Мирзояна . . . . .	86

Индекс 9-1-2

**МАРГАРИТА ПОГОСОВНА  
ТЕР—СИМОНЯН  
ЭДВАРД МИРЗОЯН**

Редактор А. Курцман	Худож. редактор В. Антипов	
Техн. редактор Е. Бесчелюсая	Корректор К. Швецова	
Подп. к печ. 11/VII 69 г. А-68243	Форм. бум. 70×108 <sup>1</sup> / <sub>32</sub>	Печ. л. 2,875
(Условные 4,025) Уч.-изд. л. 3,6	Тираж 2 000 экз.	Изд. № 868
Т. п. № 475, 1968 г. Звк. 1518	Цена 24 к.	Бумага № 2

Всесоюзное издательство «Советский композитор».

Москва, набережная Мориса Тореза, 30  
Московская типография № 6 Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров СССР  
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

БИОГРАФИЯ . . . . .	3
ТВОРЧЕСТВО . . . . .	18
Квартет . . . . .	19
Песни. Романсы. Вокально-симфоническая музыка . . . . .	32
Произведения для симфонического оркестра . . . . .	42
Симфония . . . . .	54
Соната . . . . .	74
Музыка к кинофильмам . . . . .	79
ТВОРЧЕСКИЕ ДАЛИ. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА . . . . .	80
Список сочинений Э. Мирзояна . . . . .	86

Индекс 9-1-2

*МАРГАРИТА ПОГОСОВНА  
ТЕР—СИМОНЯН  
ЭДВАРД МИРЗОЯН*

Редактор А. Курцман	Худож. редактор В. Антипов
Техн. редактор Е. Бесчннская	Корректор К. Швецова
Подл. к печ. 11/VII 69 г. А-08243	Форм. бум. 70X108 <sup>1</sup> / <sub>32</sub>
(Условные 4,025)	Уч.-изд. л. 3,6
Т. л. № 475, 1968 г.	Зак. 1518
	Цена 24 к.
	Печ. л. 2,875
	Изд. № 868
	Бумага № 2

Всесоюзное издательство «Советский композитор».

Москва, набережная Мориса Тореза, 30.  
Московская типография № 6 Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров СССР  
Москва, Ж-88, 1-я Южно-портовый пр., 17.

тая, в основном, в области песенных жанров, Михаил Иванович вместе с другими композиторами, такими, как Романос Меликян, Спиридон Меликян, Азат Манукян, Каро Закарян и другие, создавая свои песни, создавал и новый песенный стиль. Его песни впитали интонации и ритмы народных мелодий, рожденных в новом социалистическом городе.

Мать композитора, Люся Богданова (в прошлом артистка драматического театра имени Сундукяна) чутко следила за формированием художественного облика сына.

Первые яркие музыкальные впечатления Эдвард Мирзоян получал дома, в общении с видными музыкантами, интересными передовыми людьми. Это, несомненно, сыграло важную роль в выборе будущей профессии, в формировании его таланта.

Частыми гостями в доме Мирзоянов бывали выдающиеся композиторы Ал. Спендиаров, Р. Меликян, видные деятели армянской музыки — композитор и музыковед Сп. Меликян, искусствовед А. Адамян, композитор, автор большого количества детских опер, песен А. Манукян и другие.

Нетрудно представить себе ту насыщенную художественную атмосферу, которая обильно питала воображение и чувства будущего композитора. Уже с тех пор в нем вырабатывались хороший вкус, любовь к классике, к народной музыке. Оттого так органично проявление национального духа и характера в его произведениях.

Особенно сильное воздействие на формирование музыкального облика Эдварда Мирзояна оказывал Романос Меликян (1883—1935). Самобытный художник, один из основоположников армянского романса<sup>1</sup>, Мели-

<sup>1</sup> Среди романсов Р. Меликяна большой известностью пользуются циклы «Осенние строки», «Зарвар», «Змрухти».

кян, как и Комитас, основоположник национальной композиторской школы, своим творчеством оказал заметное влияние на весь ход развития армянской советской музыки. Меликяну принадлежит заслуга создания первой в Армении музыкальной студии, на базе которой вскоре была создана Ереванская государственная консерватория (1923). Он явился организатором оперной студии, послужившей основой для создания театра оперы и балета им. Спендиарова, организовывал хоры и т. д.

В 1928 году семилетний Мирзоян поступает в детскую группу при Ереванской консерватории (по классу фортепиано), которая спустя два года целиком перешла во вновь образованную школу им. Спендиарова. Учителями его в музыкальной школе были сначала А. М. Мнацакян (1884—1951), а затем О. А. Бабасян (1898—1969) — чуткий, опытный педагог, воспитавшая не одно поколение пианистов.

Творческие способности мальчика выявились довольно рано. К восьми-девяти годам он пытается сочинять небольшие пьески. В 1932 году он написал марш для фортепиано, названный «Кровавое воскресенье». В 1935 году пишет фортепианную пьесу «Песня без слов».

В 1936 году Мирзоян поступает в Ереванскую государственную консерваторию им. Комитаса в класс композиции. Один год он занимался у С. В. Бархударяна и В. Г. Тальяна, который с 1937 года становится его основным педагогом. Занятия под руководством Вардкеса Тальяна<sup>1</sup> оказались чрезвычайно плодотворными для Мирзояна.

<sup>1</sup> Вардкес Тальян (1896—1947) — композитор, сын известного гусана Шерама. Долгие годы работал хормейстером и педагогом в армянском Доме культуры (Айартун) в городе Тбилиси.

У Тальяна обучались многие армянские композиторы — А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Л. Сарьян, А. Худоян, Р. Атаян, А. Мерангулян, Арт. Хачатрян, С. Кесаян, Л. Сафарян и другие. Тальян обладал настоящим педагогическим чутьем, умел давать верное творческое направление своим ученикам. Он не боялся поручать студенту сложное задание, пусть даже не предусмотренное курсом, рассчитывая, что трудность задачи может заметно подстегнуть его и привести к качественному скачку в работе.

Характерен случай с Мирзояном. На первых порах успехи его в занятиях были настолько скромными, что у родителей даже возникли сомнения в правильности выбора будущей профессии сына. И единственным человеком, который тогда горячо отговаривал не предпринимать опрометчивых решений, так как глубоко верил в талант Мирзояна, был его педагог В. Тальян. Студенту второго курса, в творческом портфеле которого было лишь несколько пьес для фортепиано, флейты, кларнета, он дает серьезное задание — написать сонату для скрипки и фортепиано. И действительно, с этой сонатой многое стало ясным не только Тальяну, но и самому Мирзояну. Работа, начатая со страхом и явным нежеланием, постепенно увлекла композитора, пробудила фантазию, уверенность. Пусть еще не все было совершенно в этом раннем сочинении и пусть не представляет большого художественного интереса его му-

С 1934 года до конца жизни вел в Ереванской консерватории класс композиции. В. Тальян является автором вокальных и инструментальных сочинений. Наиболее популярны песни «Комсомолец Каро», «Айастан», интересные обработки гусанских песен. Перу Тальяна принадлежат кантата «Изобилие», Соната для скрипки и фортепиано, фортепианное трио и другие произведения.

зыка, однако в сонате наглядно проявились потенциальные возможности Мирзояна-композитора<sup>1</sup>.

Под руководством В. Тальяна Мирзоян написал в консерватории, кроме сонаты для скрипки и фортепиано, первую часть Струнного квартета (1940), симфоническую поэму «Лореци Сако» (дипломная работа, 1941), ряд песен, романсов («Говорят...», «Я видел сон» и другие).

Еще одно ценное качество отличало Тальяна-педагога. Как известно, занятия по композиции — процесс сугубо индивидуальный, он протекает наедине у педагога со студентом. Тальян поступал иначе: он собирал весь класс, студентов разных курсов. Каждый показывал свою работу при других, и нередко новое сочинение или его отрывок тут же становились предметом всеобщего обсуждения.

В подобной обстановке складывались доброжелательность, строгость и принципиальность в оценках. Пожалуй, именно отсюда идет та атмосфера дружественности и подлинной откровенности, которая воцарилась в творческом Союзе композиторов Армении. Ученики Тальяна сохранили и ввели в живую практику традиции своего учителя...

Трудно переоценить значение роли профессора К. С. Сараджева в судьбе формирующейся в тридцатые-сороковые годы группы молодых композиторов Армении, в числе которых был и Мирзоян. Замечательный музыкант высокой и всесторонней культуры, Сараджев<sup>2</sup> с

<sup>1</sup> Соната для скрипки и фортепиано исполнялась в 1940 году в консерватории, на концерте композиторского класса В. Тальяна. Исполняли сонату концертмейстер Ереванского оперного театра С. Хорозян и автор.

<sup>2</sup> К. С. Сараджев (1877—1954) окончил Московскую консерваторию по классу скрипки у Гржимали, затем совершенствовался в

поистине неистощимой готовностью и щедростью передавал свои знания и страстную любовь к музыке ученикам и всем тем, кто с ним общался. Советы Сараджева заметно помогали молодым композиторам, которые до сих пор с чувством глубокой признательности вспоминают своего учителя. Многим обязан ему и Э. Мирзоян. Свои сочинения он, как правило, относил на суд строгому и взыскательному Константину Соломоновичу, зная, что услышит мнение профессионала и старшего друга. В частности, в период работы над дипломной симфонической поэмой «Лореци Сако» («Сако Лорийский») он писал партитуру под наблюдением К. Сараджева.

Частое общение с Константином Соломоновичем не только способствовало поднятию профессионального уровня Мирзояна, его композиторского мастерства (заметим, что у Сараджева были довольно интересные опыты композиции), но и расширяло кругозор, обогащало знания в области литературы, поэзии, живописи, оттачивало вкус и вырабатывало смелость и остроту взгляда на те или иные явления в искусстве, в жизни.

Праге у известного скрипача О. Шевчика. Позже он поехал в Лейпциг для занятий с крупным дирижёром Артуром Никашем. В Москве, наряду с педагогической, музыкально-пропагандистской и организационной, Сараджев вел интенсивную концертную деятельность. На редкость любознательный, жадный до всего нового, непознанного, он с радостью брался за незнакомые партитуры, первым исполнял многие сочинения советских композиторов. Так, большинство симфонических произведений Мясковского, Прокофьева, Глиэра и других нашли в лице Сараджева первого и замечательного интерпретатора.

Вернувшись в 1936 году на постоянное жительство на родину, в Армению, он возглавил в Ереване симфонические концерты, стал директором Ереванской консерватории и вел там класс дирижирования.

В 1941 году Мирзоян окончил консерваторию, представив в качестве дипломной работы симфоническую поэму «Лореци Сако» по мотивам одноименной поэмы Ов. Туманяна. Впервые это сочинение исполнялось в марте 1942 года симфоническим оркестром Армянской филармонии под управлением К. Сараджева.

С первых дней войны Мирзоян систематически работал с самодеятельными кружками, участвовал в шефских концертах, проводимых в госпиталях, военных частях. С марта по ноябрь 1942 года он служил в рядах Советской Армии. Там он также принимал участие в шефских концертах, выступал с бригадами, обслуживающими войска. В эти годы Мирзоян написал ряд массовых песен, романсов, инструментальных пьес. Широкую популярность завоевала его песня «Родина зовет» (слова А. Вштуни), которая в годы войны звучала по радио как патриотический гимн. Написав эту песню, Мирзоян не успел ее оркестровать, так как ушел в армию. Песню оркестровал А. Арутюнян. В конкурсе на лучшую армейскую массовую песню, организованном в Ереване в 1940 году, Мирзоян завоевал вторую премию за песню «Слава Красной Армии» (слова О. Ширази).

В 1944 году он закончил симфоническую поэму «Героям Отечественной войны». Поэма с успехом исполнялась в Тбилиси в декабре 1944 года на декаде музыки Закавказских республик.

После окончания войны, в 1946 году правительство Армении посылает Мирзояна в Москву. В музыкальной студии Дома культуры Армении он занимался у Г. И. Литинского<sup>1</sup> (композиция, полифония), В. А. Цук-

<sup>1</sup> В этой студии вместе с Мирзояном совершенствовались свое мастерство А. Бабаджанян, А. Арутюнян, А. Худоян, позже —

кермана (музыкальная форма), Н. И. Пейко, Н. П. Ракова (инструментовка).

Период занятий под руководством Г. И. Литинского ознаменован крутым творческим сдвигом. Именно тогда были созданы произведения, сразу представившие их автора как художника оригинального и смелого. Это, в первую очередь, Струнный квартет d-moll (тема с вариациями), «Танцевальная сюита», Увертюра для симфонического оркестра, полифоническая Соната для фортепиано, кантата «Армения» и другие.

Итак, благотворное воздействие педагогической линии Тальян—Сараджев счастливо завершил композитор Г. И. Литинский. Он горячо заинтересовался незаурядными творческими данными молодого композитора и с настоящим увлечением работал с ним.

Многие интересные замыслы, подсказанные Литинским, осуществлялись под его непосредственным наблюдением. Он умел не только чутко подметить творческие устремления каждого из молодых композиторов, но и подсказать им интересную мысль и потом уже постоянно подталкивать, увлекать, заинтересовывать работой.

О том, с каким искренним, горячим участием относится Литинский к творчеству Мирзояна, Бабаджаняна, Арутюняна и других армянских композиторов, свидетельствуют его письма. Когда просматриваешь их, не находишь почти ни одного, где в той или иной мере не был бы затронут творческий вопрос. А есть и письма, целиком посвященные какой-либо творческой задаче. Интересные мысли содержатся в письме Литинского, написанном по поводу издания Квартета Мирзояна. Оно

С. Джербашян, Э. Багдасарян, Э. Абрамян, С. Нагдян и другие армянские композиторы.

проникнуто подлинным восхищением этим замечательным сочинением и искренней болью за ту несправедливую критику, которой оно некогда подверглось<sup>1</sup>.

Литинский же настойчиво советовал Мирзояну начать работу над симфонией. Видимо, то, что сумел выявить Мирзоян в Струнном квартете, сразу раскрыло перед чутким музыкантом широкие горизонты творческих возможностей талантливого композитора. И он советовал, уговаривал, уплекал — и в беседах, и в письмах. Композитор тогда начал работу над Симфонией и закончил первую часть, но весь цикл так и не довел до конца. Кто знает, может быть, и вернется он к своему раннему опусу? Во всяком случае, материал этот заслуживает внимания.

Большую роль в формировании творческого облика Мирзояна сыграл А. Хачатурян. Влияния его огромного таланта не избежал почти ни один из композиторов Армении. И это не удивительно. Самобытный художник, он проложил новые пути в советском музыкальном творчестве, открыл новые перспективы развития национального профессионального искусства. А главное, с небывалой силой отразил высокий оптимистический дух, жизнеутверждающий тон советского искусства, искусства новой эпохи.

Не избежал влияния творчества А. Хачатуряна и Э. Мирзоян. Оно обнаруживается наиболее отчетливо в его ранних произведениях — в «Симфонических танцах», «Увертюре» (1946). Это влияние проявляется, преимущественно, в сочной, красочной гармонизации, методах симфонического развития материала («Симфонические танцы»), в патетически-приподнятом тоне музыки

<sup>1</sup> Выдержка из этого письма Литинского приведена в главе о Квартете.

(«Увертюра»). Однако Мирзоян быстро освободился от «чар» Хачатуряна. Уже в Струнном квартете, написанном в 1947 году, ярко проявилась его творческая индивидуальность и утвердились основные черты композиторского стиля, получившего в дальнейшем органичное развитие.

Однако не только в учебном процессе Мирзоян формировался как художник. Для его восприимчивой природы, острого и цепкого ума достаточно простого общения с интересными, духовно богатыми людьми.

По окончании курса усовершенствования в Москве в 1948 году Мирзоян возвращается в Ереван и активно включается в музыкальную жизнь республики.

Вслед за кантатой «Армения» (1948) он пишет еще одну кантату — «Праздничную» (1949). Позже выходит в свет кантата «Советская Армения» (1952), в которой использован музыкальный материал первых двух кантат.

Совместно с А. Г. Арутюняном он пишет «Кантату о Ленине» (1950). К этому периоду относятся обработки народных песен (сольные и хоровые), песня для хора «За мир» (1951). В 1955 году создана «Симфоническая поэма», а в 1957 году было закончено концертное произведение для скрипки и симфонического оркестра — «Интродукция и перпетуум мобиле». В том же году создается «Фестивальный вальс», удостоившийся второй премии на республиканском конкурсе (слова Г. Сарьяна). В 1958—1959 годах Мирзоян пишет две пьесы для валторны с фортепиано, а позже две пьесы для тромбона (1961—1962).

К 1956 году относится первая работа Э. Мирзояна в области кино — он пишет музыку к фильму «Когда рядом друзья». Вслед за этим создается музыка к фильмам «Обвал» (1959), «Розовый город» (1960), «Двадцать спутников» (1961), «Трудный переход» (1964).

В 1962 году Мирзоян завершает свое наиболее значительное произведение — Симфонию для струнного оркестра с литаврами.

В ноябре 1967 года на юбилейном пленуме Союза композиторов Армении, посвященном пятидесятилетию Великой Октябрьской революции, впервые прозвучала его Соната для виолончели и фортепиано.

Творческая работа Мирзояна всегда сочетается с педагогической и общественной. В 1949 году директор Ереванской консерватории профессор К. С. Сараджев предлагает ему вести в консерватории класс композиции. С этого времени он с увлечением работает с начинающими композиторами, отдавая этим занятиям много сил и энергии.

Э. Мирзоян воспитал не одно поколение армянских композиторов. Многие из них — сейчас видные композиторы республики, произведения которых получили широкое признание. Это — Д. Тер-Татевосян, К. Орбелян, А. Тертерян, С. Джержашян, С. Нагдян, Х. Аветисян, Ю. Геворкян и другие.

К большинству из них признание пришло еще тогда, когда они были студентами консерватории. Так, Струнный квартет К. Орбеляна удостоен на конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи Золотой медали (1956), его же Симфония получила вторую премию на Всесоюзном смотре творчества молодых композиторов (1962). Третьей премии на том же смотре удостоился вокально-симфонический цикл А. Тертеряна «Родина». Признаны широкой музыкальной общественностью Первая и Вторая симфонии Д. Тер-Татевосяна и его Струнный квартет, завоевавший диплом на VI Всемирном фестивале молодежи. Ранний творческий рост, проявление

подлинно композиторского профессионализма — безусловно заслуга их педагога.

Работая со студентами, Мирзоян умеет по-настоящему увлечься их замыслом, переключиться в сферу их чувств, мыслей, не ограничивая творческой индивидуальности, не навязывая своего мнения. Может быть, потому так самостоятельны произведения его студентов, так различны их композиторские почерки, так свободны от «оков» влияния творчества педагога.

Помимо педагогики, огромное место в жизни Мирзояна занимает общественная деятельность. Он считает, что советским композиторам необходимо сохранять традицию, завещанную классиками и развитую «отцами» советской музыки, — «оценивать творческий авторитет композитора не только по качеству самого искусства, но и по всему облику музыканта — общественного деятеля...»<sup>1</sup> И потому, когда думаешь о Мирзояне, порой трудно провести грань, где кончается художник и где начинается общественный деятель. Его заинтересованное и объективное отношение к творчеству коллег, принципиальность суждений проявились уже в те годы, когда он работал ответственным секретарем Союза композиторов Армении (1950—1952), а затем — председателем Армянского отделения Музфонда (1952—1957). В 1957 году Мирзоян был избран председателем Союза.

С тех пор он возглавляет творческий коллектив армянских композиторов и музыковедов (в 1962 году, на V съезде и в 1968, на VI съезде ССК Армении Мирзоян вновь избирается председателем Союза).

<sup>1</sup> Э. Мирзоян. Характер и коллектив «Советская музыка», 1963, № 10, стр. 6.

Деятельный, инициативный, он сумел развернуть в Союзе композиторов Армении активную работу. Наряду со многими формами пропаганды музыкального искусства, претворяемыми в жизнь армянским Союзом, такими, как открытые дискуссии, встречи с трудящимися, молодежью, лектории, важной представляется и организация выездных концертов. Поездки композиторов, музыковедов, исполнителей в районы республики, встречи с народом, общение с трудящимися, с тружениками села, — все это не проходит бесследно ни для одних, ни для других. Перед жителями того или иного района, города, села выступают известные в республике исполнители, музыковеды и композиторы с рассказами о своих сочинениях. Часто организуются ответные выступления местной самодеятельности. Затем — разговоры, беседы о музыке, о политике, об урожаях. Словом, обо всем, что волнует и интересует современного труженика села. В результате — приобщение широких масс народа к искусству, а вместе с тем познание нравов и обычаев народа, его психологии, образа мышления. Такие понятия, «как реализм, утверждение прогрессивных общественных идеалов, совершенство художественной формы и т. д... — пишет Мирзоян, — никогда не воплотятся в нотные знаки, если нет главного — живого знания жизни. А знание жизни... — это процесс очень конкретный, очень реальный»<sup>1</sup>.

Немало дают Мирзояну-художнику и человеку творческие поездки за границу, где к обычным встречам с музыкантами и друзьями прибавляются еще волнующие встречи с зарубежными армянами.

<sup>1</sup> Э. Мирзоян. Характер и коллектив. «Советская музыка», 1963, № 10, стр. 6.

Стоит ли говорить о том, как много значат эти встречи для людей, силой исторических судеб оторванных от Родины? Они хотят знать о ней все, и порой миссия композитора становится миссией гражданина своей Родины, миссией политического деятеля. Тут нужно не только глубокое знание своей профессии, но и всестороннее развитие, широта взглядов, политическая зрелость, а вместе с тем находчивость, острота мысли, даже юмор.

Среди многочисленных встреч с зарубежными армянами было немало и музыкальных — с самодеятельными хорами (хор имени Комитаса при клубе им. С. Шаумяна в Бухаресте, хор «Ереван» в Софии, армянский хор в Пловдиве и т. д.), выступления с советскими артистами.

Наиболее интересной была полуторамесячная поездка совместно с Квартетом им. Комитаса по городам США и Канады в январе—феврале 1963 года.

Гастроли комитасовцев всюду проходили с огромным успехом. В течение пятидесяти дней они дали тридцать семь концертов в тридцати шести городах! В течение пятидесяти дней — шестьдесят перелетов, то есть сто часов в воздухе. Их слушали в Нью-Йорке и Вашингтоне, Чикаго и Филадельфии, Монреале и Сан-Франциско, Лос-Анджелесе, Канзас-Сити, Питсбурге и многих других городах.

Квартет им. Комитаса был первым советским камерным ансамблем, гастролировавшим в США, и потому естествен тот большой интерес, который проявили к нему американцы. Их искреннее восхищение нашло живое выражение и во время концертов и в прессе. Когда комитасовцы давали концерты в Вашингтоне, их и композитора Мирзояна принял в Белом доме президент Джон Кеннеди (5 февраля 1963 года).

Огромное впечатление произвели встречи с выдающимися музыкантами современности — Игорем Стравинским и Юджином Орманди.

Общественная деятельность Мирзояна не ограничивается лишь сферой музыкальных дел. Вот уже много лет он избирается депутатом (1952—1954 — Ереванского горсовета, а с 1959 — Верховного Совета Арм. ССР), проявляя на этой работе гражданскую ответственность и искреннюю заинтересованность в жизненных судьбах избирателей. В 1961 году Мирзоян был избран кандидатом в члены ЦК КП Армении, а с 1964 года он — член ЦК КП Армении.

За выдающиеся заслуги в развитии армянского советского музыкального искусства правительство Армении присвоило ему звание заслуженного деятеля искусств (1958), а в 1963 году — народного артиста Армянской ССР. В 1965 году Эдвард Михайлович Мирзоян утвержден в звании профессора.

Кипучая общественная деятельность Мирзояна вызывает у многих почитателей его таланта серьезную озабоченность: не отражается ли эта деятельность на главном призвании композитора — творчестве, на его продуктивности?

Однако пусть не очень объемист творческий портфель Мирзояна, пусть не так уж часто он выступает с новыми сочинениями, но уже в том, что он создал, воплотился «реальный опыт практической деятельности, те десятки и сотни жизненных наблюдений, которые трудно сформулировать и которые дают о себе знать постепенно и опосредственно»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Э. Мирзоян. Характер и коллектив. «Советская музыка», 1963, № 10, стр. 5.

2  
194790



## ТВОРЧЕСТВО

Биография композитора — это биография его произведений. И когда познакомишься с произведениями Мирзояна, видишь, как неодинаково сложилась судьба некоторых, особенно лучших из них. Возьмем хотя бы два таких этапных произведения, как Струнный квартет и Симфония. Их разделяет промежуток в пятнадцать лет. Одно написано в раннюю пору творчества, когда только формировался облик композитора; другое — в пору творческой зрелости. Одно было принято недоверчиво, даже более того, резко раскритиковано и долго не исполнялось; другое же с первого исполнения зажило полной жизнью, в короткое время завоевав концертные эстрады, получив широкое признание.

А между тем эти два сочинения имеют много общего между собой. То, что высказал композитор в своем юношеском опусе, естественное и логическое развитие получило в его наиболее зрелом сочинении — Симфонии.

Мирзояна часто упрекали в творческой непродуктивности. Произведения, появившиеся между 1947 и 1962 годами, не оправдывали ожиданий после Квартета. Даже общественная работа, которой композитор всегда отдавал так много времени и внимания, нередко рассматривалась как уход в другую сферу деятельности. Многим представлялось, что несправедливая критика Квартета<sup>1</sup> сломила волю художника. И лишь когда прозвучала Симфония, даже самым взыскательным критикам стало ясно, что все годы после Квартета шла неутомимая подспудная работа по шлифовке излюбленных образов, средств их наиболее убедительного воплощения. Мир-

<sup>1</sup> Подробнее об этом — в главе «Квартет»

зоян долго и трудно идет к новому замыслу, много раз переделывает сочинение, пока, наконец, оно полностью не удовлетворит его.

И, как это часто бывает, теперь, уже зная Симфонию и оглядываясь назад, на сочинения, предшествующие ей, видишь, что без них путь к Симфонии, вероятно, не смог бы быть пройден. И поэтому разговор о творчестве мы начнем с Квартета, в котором фактически впервые ярко определилась индивидуальность композитора, и который стал важной вехой на его пути.

### Квартет

Судьба Квартета Мирзояна сложилась несколько необычно. Он был создан в 1947 году и в том же году прозвучал в Москве, в Союзе композиторов СССР (квартет Силантьева), затем комитасовцы<sup>1</sup> исполнили его в Доме культуры Армении. Ереванцы познакомились с этим сочинением в 1948 году, потом оно прозвучало в ноябре 1951 года на декаде, где были исполнены новые произведения армянских композиторов. Пресса отнеслась к этому сочинению сдержанно. И лишь спустя почти десять лет замечательное произведение армянской камерной музыки вновь обрело жизнь, завоевав широкое признание на Родине и за ее пределами. Оно

<sup>1</sup> Квартет им. Комитаса — один из лучших советских камерных ансамблей. В его составе — народные артисты А. Габриэлян, С. Асламазян, Р. Давидян, Г. Талалян. На протяжении сорока лет этот замечательный коллектив активно пропагандирует классическую, советскую, русскую и национальную камерно-ансамблевую музыку. Исполнительский облик комитасовцев богат и многогранен, репертуар обширен.

сыграло важную роль в развитии камерно-инструментального жанра армянской музыки, его традиции получили развитие в лучших камерно-инструментальных сочинениях армянских композиторов.

Сейчас это стало очевидно всем. В свое же время лишь немногие оценили его по достоинству. В этой связи большой интерес представляет письмо Генриха Ильича Литинского от 16 сентября 1958 года, написанное Мирзояну после издания Квартета. «Передо мной партитура Вашего Квартета, которую я только что приобрел. Смотрю страницу за страницей, снова, как почти одиннадцать лет тому назад, вслушиваюсь в каждую строку и снова переполняюсь чувством гордости за тот дух, мысли и чувства, которые Вы по-юношески свежо, чисто и непосредственно вложили в каждый такт музыки. Я бесконечно удовлетворен и тем, что не ошибся, когда десять лет назад, в атмосфере безудержного, бездумного ниспровергательства смог все же разглядеть и расслышать сегодняшний день нашего музыкального искусства и ясно представить себе судьбу этого Вашего замечательного опуса».

Высоко ценил это произведение, пророчил ему блестящее будущее и профессор К. С. Сараджев. Квартет 25-летнего Мирзояна он называл «замечательным образцом ансамблевой музыки, ценным вкладом в армянское музыкальное искусство».

С 1956 года комитасовцы повсюду играют Квартет Мирзояна. В их глубокой и тонкой интерпретации Квартет прозвучал в ряде городов Советского Союза, а также во многих зарубежных странах — Румынии, ГДР, Норвегии, Исландии, Венгрии, Японии и других. Интересно высказывание о нем профессора Лейпцигской консерватории Шютцера: «Его музыка свежа и оригинальна, отличается большим эмоциональным нака-

лом. Произведение написано на большом профессиональном уровне». Самого композитора Шютцер назвал «ярчайшим представителем хачатуряновской школы»<sup>1</sup>. В ГДР Квартет был записан берлинским радио.

Профессор Пражской Академии музыкального искусства Эмиль Глобил так оценил Квартет Мирзояна: «Очень интересное новаторское сочинение — Струнный квартет Эдуарда Мирзояна. Завершенность сонатного цикла достигнута в этом произведении средствами вариации. Это исключительный случай в квартетной литературе».

Огромный успех сопутствовал этому сочинению в США и Канаде (январь—февраль 1963 года). Газеты высоко оценили музыку Квартета, отмечая мелодическое богатство, близость к народным истокам, искусство инструментовки и высокую технику.

«Среди квартетов последних лет, представленных у нас такими талантливыми образцами, как партитуры Д. Шостаковича, С. Цинцадзе, Ан. Александрова и других, выделяется своим неповторимым своеобразием и мелодическим обаянием струнный квартет Эд. Мирзояна... — писал в «Правде» С. В. Аксюк. — Квартет Эд. Мирзояна — сочинение большой жизненной силы, отмеченное редкой красотой»<sup>2</sup>.

Квартет Мирзояна знаменовал в жанре армянской камерной ансамблевой музыки крутой поворот в сторону большей драматизации, психологизации образов, симфонизации музыкального развития, смелого обновления

<sup>1</sup> Р. Давидян. Концерты комитасовцев в ГДР и Норвегии. «Коммунист» от 5 декабря 1959 г.

<sup>2</sup> С. Аксюк. Постический квартет, «Правда» от 4 сентября 1959 г.

средств музыкальной выразительности при глубокой национальной почвенности языка.

Пять частей Квартета представляют собой не совсем обычную для всего цикла в целом форму вариаций. Чередование их построено по принципу контрастности. Здесь и сосредоточенное философское раздумье (тема), и нежная проникновенная лирика, трепетный душевный порыв (вторая вариация), и энергичная моторика действия (первая, третья вариации), и глубоко-скорбная патетика (четвертая вариация), и, наконец, безудержный порыв активных, жизненных сил (пятая вариация).

Тема квартета, широко развернутая, развивающаяся свободно, на одном дыхании, воспринимается как напряженно-звучащее драматическое высказывание. Интонационно близкая армянскому народному мелосу, она вобрала в себя характерные обороты величавых эпико-драматических народных песнопений, с их сосредоточенной, размеренной «поступью» и подчеркиванием основного звука лада:

1 Adagio espressivo

The musical score is written for a single instrument, likely a piano, in a 2/4 time signature. It is marked '1 Adagio espressivo'. The score is divided into two systems. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a fermata over the first measure, followed by a melodic line with various ornaments and phrasing marks. The bass staff has a fermata over the first measure and a simple accompaniment. The second system continues the melodic and bass lines with various ornaments and phrasing marks.

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the upper staff is marked with a dynamic of *mf*. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line and a bass line. The key signature remains one flat. The first measure of the upper staff is marked with a dynamic of *cresc.*. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line and a bass line. The key signature remains one flat. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a melodic line and a bass line. The key signature remains one flat. The first measure of the upper staff is marked with a dynamic of *dim.*. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.



В дальнейших вариациях изменениям подвергается не вся тема, а ее отдельные отрезки — главным образом основной тематический остов, заключенный в первых трех с половиной тактах, затем начинающаяся вслед за ним новая фраза (с пятого такта), а также синкопированный мотив из девятого такта. По ходу развития трехтактовый тематический остов все более сжимается, уплотняется, сохраняя основное зерно, состоящее из четырех первых звуков — *d, f, e, d*. Повторение этого соотношения звуков в разных вариантах придает циклу завершенность и единство. В то же время невольно напрашивается аналогия с произведением художественной литературы: повествование постепенно, по ходу изложения проясняется, шлифуется, делается рельефнее.

В непрерывном токе развития музыки первой вариации слышится горячее, трепетное биение пульса жизни, в захватывающий водоворот которой вовлечена лич-

ность. Интонации темы приобретают действенный, активный характер. При этом в самой структуре мелодии почти не происходит сколько-нибудь заметных изменений, которые могли бы так изменить ее облик, — она сохранила (с небольшими отклонениями) свою ритмику, даже метр... «Открылась» же она с новой стороны благодаря иному характеру сопровождения — энергичному, четко ритмованному, властно увлекающему вперед:

Allegro agitato

V-la

V.c. pizz.

*ff* *mf*

Вторая вариация отражает мир интимных переживаний. Стремительный бег жизни, подобно бегу бурной волны, отливает, уступая место лирическому потоку чувств. Ведущую роль здесь играют два «действующих лица» — скрипка и виолончель. На их «беседе», их взволнованном дуэте построена вся вариация. У скрипки звучит тема, воплощающая далекую пленительную мечту. Мажорная окраска (соль мажор) и высокий регистр создают ощущение полетности, удивительной поэтичности и чистоты;

Andante cantabile

3 V-no I

V-no II *p*

V-la  
V-c.

The first system of the musical score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The Violin I part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with a melodic line of eighth notes. The Violin II part plays a sustained chord. The Viola and Cello parts provide harmonic support with chords and single notes.

The second system continues the musical score for Violin I and Violin II. The Violin I part features a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and continues with a melodic line. The Violin II part continues with a sustained chord.

The third system continues the musical score for Violin I and Violin II. The Violin I part features a triplet of eighth notes (E5, F5, G5) and continues with a melodic line. The Violin II part continues with a sustained chord.

В ответ на высказывание скрипки вступает второй «собеседник» — виолончель. Если попытаться охарактеризовать эти два музыкальных образа, то образ, созданный скрипичной темой, можно назвать «образом-мечтой» — он весь устремлен в сферу высоких помыслов, мечтаний, нежных грез. Образ же, созданный виолон-

чельной темой, ближе к действительности, «голос» его трезв, он словно убеждает, увещевает, стремится обуздать порыв.

Мелодическим материалом для виолончельного ответа послужила вторая фраза темы (с пятого такта), с которой наступает поворот — от сдержанно-взволнованного к более открытому выражению чувств, несколько беспокойному, но активному:



Вторая вариация — одна из самых возвышенных страниц Квартета, в которой раскрывается глубина и вдохновенная красота лирического чувства композитора, его огромное мелодическое дарование.

Третья вариация выполняет в Квартете роль скерцо. По типу фактуры и характеру музыки она ближе к токкате.

О токкатности позволяет говорить быстрое, равномерное (триолями), остроритмованное движение, которое сохраняется на протяжении всей вариации. Заметно активизирует звучание использование полифонических приемов (восходящие стретты). Элемент моторики,

возможно, придаст бы вариации оттенок холодноватой  
бесстрастности, если бы не средний драматический  
раздел:

**Vivace risoluto**

The musical score is written in a grand staff format, consisting of four systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ff* and *f*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

В целом третья вариация знаменует поворот к большей активности действия. Ее образно-эмоциональный строй — завоевание вершин, безудержное стремление вперед.

Быть может, именно в силу этой активности, действительности, полнокровности тем третьей вариации, так сильно эмоциональное воздействие четвертой.

С ее появлением в памяти всплывают трагические образы, связанные с многовековыми страданиями, гонениями, которым подвергался в прошлом армянский народ. Эти образы, нашедшие отражение еще в творчестве классиков армянского искусства, не потеряли и в наши дни глубокой силы этического воздействия, продолжают волновать художников современности, оставаться одной из главных тем их творчества. Это образ Скитальца, гениально воспетый еще Комитасом в «Антуни», бездомного, бесприютного, воплотившего в себе всю трагедию народа, не потерявшего в тяжелых испытаниях красоты и величия духа.

Органически вплетенная в целое, четвертая вариация является своего рода эмоциональным центром, драматической кульминацией произведения.

Мелодической основой музыки этой вариации служат интонации второй фразы темы (с пятого такта). Но характер их здесь изменен. Ничего не осталось от беспокойства, устремленности. Тема в мажорной окраске приобретает торжественный, величавый оттенок:

6 Grave

V-c.

V-no 1

pp

p



Значительную драматическую нагрузку несет в этой вариации мелодия альты. Появляясь несколько раз после, казалось бы, законченной музыкальной мысли и в виде неизменного рефрена, она под определенным углом освещает весь характер части, все повороты настроений ее музыки. В ней слышатся и суровая тоска, и мужественная скорбь, и глубокая душевная боль:

Пятая вариация — логическое завершение цикла. В ее музыке присутствует жанровый элемент: танцевальная ритмика, имитация волынки в пронзительно-звучащем голосе скрипки. Образы пятой вариации глубоко оптимистичны:

8 Allegro vivace

The musical score is presented in three systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the dynamic is 'ff'. The music is in 2/4 time and features a lively, dance-like melody with a strong rhythmic pattern. The first system includes a forte (ff) dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



В непрерывной моторике движения слышится неуемно-бьющийся пульс жизни. Но вместе с тем ощущается и внутренняя напряженность, подготавливающая появление коды.

Кода возвращает к основной теме Квартета, которая приобретает драматический, страстно-патетический оттенок. Так перекидывается образно-смысловая арка от начала Квартета к его заключению.

Богатство содержания, национальное своеобразие, эмоциональная насыщенность придают музыке Квартета Мирзояна большую силу воздействия. Уже в этом раннем сочинении проявляется индивидуальное видение мира с его многообразием противоречивых сторон, искренность чувств, которые порой кажутся отражением наших собственных переживаний, и, наконец, одна из важнейших творческих черт Мирзояна — глубокое сочетание лиризма и эпической величавости.

### **Песни. Романсы. Вокально-симфоническая музыка**

К тому времени, когда поколение Мирзояна выступило с первыми произведениями, в армянской музыке уже получили интенсивное развитие песенные жанры. Чрезвычайно важную роль сыграли 1920—1930-е годы.



Эдвард с матерью и отцом.

Э. Мирзоян с учителем Сараджевым.





Э. Мирзоян. Портрет  
работы Сарьяна.

Э. Мирзоян  
и М. Сарьян.



когда появились новые темы, новые жанры (массовая, эпическая, эстрадная песни), когда в новых формах песнетворчества синтезировались достижения классиков (Комитас, Кара-Мурза, Екмалян) и новые черты, воплощающие дух советской эпохи.

Важный этап в развитии песенного творчества наступил с 1941 года. Война пробудила в советских художниках высокие патриотические чувства, вызвала к жизни произведения, проникнутые духом героизма и мужества. Появились песни патриотические, героические, призывающие к мужественной борьбе, боевым подвигам. В этой атмосфере обращение молодых композиторов к песенным жанрам было естественным.

Мирзояна с ранних творческих шагов привлекала область вокальной музыки, хотя и создано им в вокальных жанрах немного — несколько песен, три романса, три кантаты.

Многие из ранних песни Мирзояна (1938—1940) написаны в связи с тем или иным конкурсом. На конкурс, объявленный Ереванской консерваторией в сентябре 1938 года к 20-летию Ленинского комсомола, Мирзоян представил «Комсомольскую песню» на слова Д. Чархчяна. Светлый колорит, бодрый, энергичный характер выделили песню среди остальных конкурсных произведений, и ей была присуждена первая премия (по линии эстрадной и массовой песни).

Следующие вокальные произведения написаны в связи с празднованием тысячелетия со дня создания армянского народного эпоса «Давид Сасунский». После долгих колебаний, вызванных, по-видимому, пониманием трудности задачи, молодой композитор решился участвовать в конкурсе. Обе его песни — «Песня маленького Мгера» и «Давид Сасунский» — получили премии (вторую и третью).

Как в ранних, так и в написанных в последующие годы миниатюрах наглядно отразились существенные черты мирзояновской музыки — жизнерадостность, энергичность, светлый колорит. Достаточно вспомнить такие песни, как «Красная Армия» (слова Д. Чархчяна, 1939), «Родина зовет» (слова А. Вштуни, 1942), «Слава Красной Армии» (слова О. Ширазя, 1944), «Песня мира» (слова Сармена, 1951), наконец, популярный «Фестивальный вальс» (слова Г. Сарьяна, 1957). Вместе с тем в песнях, написанных в военные годы, определяется еще одна черта — мужественная героика. Характерна в этом отношении «Родина зовет», бодрая, маршевая. В ней выражены патриотические настроения народа, его уверенность в победе. Эта песня долгое время звучала по ереванскому радио после сообщений Верховного Главного Командования. Ее часто пели в школах, профессиональных хорах, в самодеятельных коллективах.

В 1944 году Мирзоян принял участие в конкурсе на гимн Армянской ССР. Гимн Э. Мирзояна был в числе лучших пяти, прошедших на третий тур. Музыка его эпична по характеру, свежа интонационно, причудливо-гибка и разнообразна по ритмике:



Если в лучших песнях Мирзояна отразился приподнято-жизнерадостный тон его мировосприятия, то совер-

еще и иные черты его стиля раскрываются в романсах на слова А. Исаакяна и В. Терьяна.

Уже в самом выборе поэтических текстов к романсам сказались, с одной стороны, вкус и требовательность молодого композитора, а с другой — его явная тяга к психологически-углубленному, романтически-взволнованному высказыванию.

Обращение к поэзии Исаакяна и Терьяна не случайно. Пожалуй, никто из армянских поэтов так близко не соприкасался с музыкой, как эти два великих лирика. Их поэтический слог музыкален, слово живо и образно, ритм стиха плавен и гибок, легко ложится на музыку. Их поэзия человечна и гуманна, пронизана глубиной чувств, тонким психологизмом и вместе с тем волнующей простотой и непосредственностью. Потому поэзия Исаакяна и Терьяна стала могучим источником вдохновения для композиторов. Достаточно вспомнить такие совершенные образцы вокальной лирики, как песни Армена Тиграняна, романсы Романоса Меликяна, два цикла романсов Аро Степаняна на слова Ав. Исаакяна («Песни Алагяза» и «Грезы»). Поэзия Исаакяна вдохновляет не только армянских композиторов. Великолепный романс Рахманинова «Ночью в саду у меня», замечательный цикл Свиридова «Страна отцов» написаны на стихи Исаакяна.

Романс «Говорят...» (слова Ав. Исаакяна, 1940) создан совсем еще молодым композитором, и его музыка отличается юношеской горячностью и порывистостью. В то же время в музыке романса ярко проявляются черты индивидуального стиля композитора.

Стихотворение Исаакяна проникнуто грустным лирическим настроением («Говорят, будто ты меня позабыла»). В романсе оно сильно драматизировано. Напряженными, страстно-вопрошающими интонациями прони-

зан экспрессивный речитатив, изменчива фортепианная фактура.

В начале царит настроение тихой грусти, сдерживаемой боли:

10 *Andante con dolore*

(Го-во-рят, ты ме-ня по-за-бы-

-ла, и ког-да на-

В среднем разделе вокальная линия становится напряженной, сопровождение беспокойным, происходит смена фактуры, темпа, гармонических красок. Бурный порыв эмоций достигает драматичной кульминации, которая наступает к концу среднего раздела, где во-

кальная фраза переходит в развернутый фортепианный отыгрыш.

Последняя стадия развития чувства — глубокая душевная боль, которая сквозит в поникших интонациях вокальной линии, в словно разорванной фактуре, в одиноких, разбросанных гармонических «кляксах».

Со второй половины сороковых годов армянские композиторы стали уделять большое внимание вокально-симфоническим жанрам (именно в эти годы создано наибольшее число советских ораторий). И это понятно. Высокий патриотический дух, мужество и самоотверженность, которые проявились в советских людях во время войны, энтузиазм созидания в послевоенные годы нашли непосредственный отклик в произведениях искусства. Художники, писатели, композиторы стали искать формы и художественные средства, призванные наиболее полно и убедительно воплотить эти настроения и чувства.

К вокально-симфоническим жанрам обратились в тот период композиторы разных поколений — и старшего, и молодого. Наиболее интересными оказались «Кантата о Родине» Ал. Арутюняна, кантаты «Армения» и «Праздничная» Э. Мирзояна, поэма-кантата «Миру — мир» Э. Оганесяна, вокально-симфоническая сюита Л. Сарьяна «День мира» и другие.

Кантаты Мирзояна созданы одна вслед за другой («Армения» в 1948 году, а «Праздничная» в 1949-м), однако второе сочинение композитора оказалось не оригинальным. Несколько позже он вернулся к этим двум кантатам и создал новую редакцию первой, используя в ней материал из второй кантаты.

Новая кантата (1950) стала называться «Советская Армения».

Она написана для сопрано, тенора, смешанного хора и симфонического оркестра на стихи Сармена, А. Граши и Г. Сарьяна (русский перевод А. Гаямова). Пять частей Кантаты отражают различные картины народной жизни и различные сферы настроений — здесь и праздничное торжество, и глубокое раздумье, и мягкая лирика, и энергичный процесс труда. Традиционно чередуются быстрые и медленные части, живая подвижная музыка сменяется лирической-распевной.

Первая часть — «Привет героям» (слова Сармена) — пронизана светлым и приподнято-радостным настроением: народ встречает героев, вернувшихся с победой домой. Ликующе-призывные интонации хора, подвижна с элементами танцевальности ритмика, ясен и напевен мелодический образ, легка оркестровка.

Вторая часть — «Мечта» (слова А. Граши) — посвящена Еревану, городу, возродившемуся к новой жизни, городу, на который с тоской взирают оставшиеся по ту сторону Аракса армяне. Сколько мягкого лиризма и суровой сдержанности в выраженном чувстве, какой удивительной нежностью проникнуто скорбное раздумье о судьбах тоскующих по Родине гарибов (скитальцев).

11 *Andante. Più mosso* Sopr.

О, го. род мой, в стра. не рад.

ной счастлива ты О, го-род мой род.

ной, и мечты свершились все, стоишь в кра-се, Е. ре-ван

Динамична музыка третьей части — «Трудовой песни» (слова Г. Сарьяна), которая несколько созвучна первой по интонационной основе и приподнято-праздничному тону настроения:

12 Allegro festivo

Часть первая

би, гру- ба, ли- куй, стра-на,



12a *Allegro con brio*

Часть третья

На строй- ку все, ра- бо- та ждёт! И-

-ди, на- род, на зов вож- дя!

Дружно со- трем сле- ды вой- ны с ли- ца стра- ны!

Четвертая часть — «Лирическая» (слова А. Граши) — это проникновенный дуэт сопрано и тенора, сопровождаемый хором. Плавно течет песня, от нее веет покоем и умиротворенностью.

Пятая часть Кантаты — «Народный праздник» (слова Г. Сарьяна) — венчает цикл. Музыка, в основе которой лежит мужественная ритмика героических народных танцев типа «кочари»<sup>1</sup>, с их могучим притоптыванием, празднична, нарядна.

Основу драматургии музыки Кантаты составляют прочные лейтмотивационные, а также ритмические, ладовые и тональные связи. Они придают ей цельность и монолитность, объединяя пять различных по образному содержанию и настроению частей, восполняя отсутствие последовательности сюжетного развития.

Музыка Кантаты прочно опирается на народную основу. В то же время в ее языке ярко проявилось влияние советской массовой песни, отразился образный строй и дух музыки советской эпохи. Оркестровка Кантаты легка и не перегружена. Партитура сверкает живыми красками, колористическими находками.

В целом кантата «Советская Армения» — серьезный и значительный этап на творческом пути композитора, она многое предвосхищает в его будущих опусах, подготавливая решение более сложных творческих задач.

В ряду же вокально-симфонических произведений армянских композиторов она занимает одно из первых мест.

<sup>1</sup> Кочари — мужской круговой танец армян.

## Произведения для симфонического оркестра

Для симфонического оркестра Мирзоян стал писать еще в студенческие годы. В армянской музыке этого периода (сороковые годы) происходили важные процессы поисков и более прочного утверждения национального симфонического стиля. С одной стороны, продолжали интенсивно осваиваться классические традиции (Спендиаров), с другой, не прекращались поиски новых путей, индивидуальных решений, поиски новых творческих задач, выдвигаемых эпохой. Много интересного и ценного в области симфонической музыки создали А. Тер-Гевондян, А. Степанян, Г. Егиазарян, Л. Ходжа-Эйнатов и другие. Будоражащие умы перспективы открылись в творчестве Арама Хачатуряна, щедрый талант которого оказал огромное влияние на дальнейшее развитие армянской музыки, стимулируя освоение новых форм, жанров, новых средств музыкальной выразительности.

Интересное и сложное развитие национального музыкального искусства продолжается в сороковые годы. Именно в эти годы выдвинулась талантливая плеяда молодых композиторов (Бабаджанян, Мирзоян, Сарьян, Арутюнян), оказавших, в свою очередь, сильное влияние на творчество композиторов следующих поколений.

Первой серьезной работой Мирзояна в области симфонической музыки является его дипломная симфоническая поэма «Лоречи Сако» («Сако Лорийский»). В основу ее положена одноименная поэма Ованеса Туманяна. Обширное поэтическое и литературное наследие одного из популярнейших поэтов Армении Ов. Туманяна (1869—1923) стало богатым и неиссякаемым источником вдохновения для композиторов самых разных

поколений — от классиков армянской музыки (Комитаса, Спендиарова, Тиграняна) до самых молодых, только сейчас формирующихся. На стихи Ов. Туманяна создано множество романсов, сюжеты его легенд и поэм послужили основой для создания опер, балетов, симфонических произведений различных жанров. Лучшие образцы армянской оперной классики «Ануш» А. Тиграняна и «Алмаст» А. Спендиарова написаны на сюжеты поэм Ов. Туманяна.

Поэзия и литературное наследие Туманяна глубоко народны и потому пользуются огромной популярностью в самых широких кругах читателей.

«Лореци Сако» — одна из ранних романтических поэм Туманяна. В ней, как и в написанной почти в тот же период поэме «Ануш», ярко проявилась основная тенденция туманяновского творчества — глубокий интерес к жизни народа, ко всем явлениям, в которых отражались наиболее характерные черты армянской патриархальной деревни, интерес к психологии простого человека, сочувствие его горестям и страданиям, тонкое проникновение в его душевный мир.

Коротко о содержании поэмы.

Молодой чабан Сако со своим другом Геве живет в горах, окруженный буйной красотой природы Лорийского края.

Простой, наивный Сако сохранил веру в народные поверья, в предания старины. И вот однажды ночью, когда бушевала разыгравшаяся стихия, в его возбужденном воображении стали рождаться образы народных духов:

И челепые картины безобразной чередой  
Взор смущают и тревожат, наплывая в час ночной,  
И к Сако идут навстречу грузной поступью своей.  
И сменяет их мгновенно плиска медленных теней.

Не выдержав натиска обуявшего его страха и ужаса,  
Сако теряет рассудок.

В этот час, когда ужасен пропасть скалистых вид.  
По Лорийскому ущелью великан Сако бежит.  
Демонские за собою он услышал голоса,  
Злые духи вслед пустились, по пестру их полоса.  
А Дэв-Бед летит, грохочет, и ревет, бурлив и зол:  
Убежал Сако, держите! Он с ума сошел<sup>1</sup>.

Талантливо выписанные яркие картины суровой и величественной природы, обостренность чувств, общая романтическая настроенность поэмы завладели воображением молодого композитора. За короткий срок (три месяца) была закончена симфоническая поэма. Музыка ее образна, картинна, проникнута народным колоритом.

В основу симфонической поэмы положена подлинно народная тема. Эту тему композитор долго искал, пытаясь найти характерный для Сако народный музыкальный напев. Случай помог ему. Как-то, возвращаясь поздно вечером с занятий из консерватории, он услышал, как старый сторож консерватории дядя Аракел гнусаво напевал себе под нос какую-то мелодию. Простая, непритязательная, она привлекала своей удивительной внутренней сосредоточенностью. Сразу возник образ затерявшегося в горах одинокого человека, оставленного со своими думами в окружении буйной стихии:

13 Andante



<sup>1</sup> Перевод А. Гатова.

Симфоническая поэма Мирзояна «Лореци Сако» впервые прозвучала 2 марта 1942 года в зале Армянской филармонии, в исполнении симфонического оркестра под управлением К. С. Сараджева. Шла война. Суровый 1942 год был годом тяжелых испытаний, предельного напряжения духовных сил народа. В это время молодой композитор пишет музыку, пронизанную романтикой народной поэзии.

Во время исполнения поэмы в Ереване находился выдающийся советский композитор Сергей Прокофьев, который знакомил коллектив театра оперы и балета им. Спендиарова со своей оперой «Война и мир». Прокофьев присутствовал на репетиции оркестра, происходившей накануне концерта. Он тепло отозвался о поэме молодого композитора, предсказав ему большие творческие успехи.

Симфоническая поэма «Лореци Сако» звучала и на показательном концерте молодых композиторов и исполнителей, посвященном 25-летию ВЛКСМ (1943). Симфоническим оркестром Армянской филармонии руководил молодой дирижер, студент дирижерского факультета А. Егназарян (класс К. С. Сараджева).

На декаде музыки композиторов Закавказских республик, которая состоялась в декабре 1944 года в Тбилиси, прозвучала симфоническая поэма Э. Мирзояна «Героям Отечественной войны». Подобный фестиваль состоялся впервые, и цель его заключалась в том, чтобы теснее сплотить народы трех братских республик, ближе познакомиться с их культурными достижениями.

Каждая республика, естественно, представила все лучшее, что было создано композиторами в предшествующие годы. В концертах армянской музыки были исполнены симфонии — Первая А. Степаняна, Вторая А. Хачатуряна, Симфонические поэмы Г. Егназаряна, К. Закаряна, сюита «Анаит» А. Тер-Гевондяна. Наряду

с произведениями этих уже признанных мастеров армянской музыки, прозвучали сочинения молодых композиторов — А. Бабаджаняна (Концерт для фортепиано с оркестром), А. Арутюняна (Симфоническая увертюра). Симфоническая поэма Мирзояна «Героям Отечественной войны» была написана незадолго до декады. Музыка поэмы носит торжественно-героический характер, который еще больше подчеркивают напевные лирические эпизоды.

К романтической Поэме молодого композитора с интересом отнеслись гости декады, в частности крупный мастер советской музыки Ю. Шапорин. Вот что он пишет об этом сочинении: «Впервые с музыкой Эдварда Мирзояна я познакомился в 1944 году в Тбилиси, во время музыкальной декады Закавказских республик. Уже тогда я смог оценить как незаурядное композиторское дарование Мирзояна, так и техническую оснащенность молодого композитора в области музыкальной формы и в области оркестра»<sup>1</sup>.

По-видимому, несколько запоздалый процесс становления профессиональной армянской музыки, обусловленный историческими процессами, определил и несколько необычный темп и ход ее развития в условиях советской действительности. Когда Армения обрела наконец политическую свободу и самостоятельность, когда были созданы возможности для всемерного расцвета духовных сил народа, искусство Армении стало развиваться поистине бурными темпами, а ее музыка в короткий исторический промежуток обрела широкую

<sup>1</sup> Из отзыва, направленного в Ереванскую государственную консерваторию при представлении Э. Мирзояна к доцентуре.

известность. В творческой практике композиторов стали осваиваться жанры оперные, камерные, симфонические (то есть те, для развития которых необходимым условием является наличие постоянных очагов музыкальной культуры, постоянных исполнительских коллективов). В один период наблюдалось увлечение жанром сюиты (и в камерной и в симфонической музыке), затем была «захвачена» ступень выше — одночастные симфонические формы — поэмы, увертюры, рапсодии; почти в тот же период начинают интенсивно развиваться вокально-симфонические жанры (об этом уже говорилось выше).

Конец сороковых и пятидесятые годы знаменуются бурным расцветом жанра камерно-инструментального ансамбля, со второй половины пятидесятых годов в «наступление пошла» симфония. И каждый такой период увлечения определенным жанром влечет за собой новый качественный рост, освоение новой высокой ступени профессионализма.

Среди множества камерных и симфонических сюит, созданных в армянской музыке в тридцатые-сороковые годы, заметно выделяются «Симфонические танцы» Э. Мирзояна.

Он написал их в 1946 году и посвятил своему учителю, композитору В. Тальяну. В том же году это сочинение исполнялось симфоническим оркестром Армянской филармонии (октябрь).

«Симфонические танцы» состоят из четырех частей — четырех контрастных образ-картин.

Первая часть — «Медленный танец», в основе которого изящная мелодия:





Мелодия темы напоминает полные грации армянские женские танцы. Постоянно одеваясь в пышный оркестровый наряд, она достигает «звонкой» кульминации, после которой вновь воцаряется первоначальное мягкое, светлое звучание. Преимущественное использование деревянных духовых и струнных инструментов окрашивает всю музыку танца в нежные лирические тона.

Вторая часть — «Кочари». Это стремительный танец, произанный духом мужественности, удаливства. Здесь главное слово принадлежит медной группе оркестра. Тему играет труба, и это сразу переключает внимание в сферу героического.

В этой части композитором применен интересный прием: в процессе изложения темы Кочари звучит другая тема у валторны, первоначально почти непримет-



Э. Мирзоян, Б. Бриттен, А. Блбаджаян.

Э. Мирзоян на встрече советских композиторов со Страншеским.





В. Мирзоян и А. Хачатурян.

Э. Мирзоян и Д. Шостакович.



ная. Неожиданно ее контуры проступают отчетливо и рельефно — этой теме предоставляется положение ведущего голоса, а тема Кочари переходит на более подчиненное положение. Таким образом, тема валторны, не связчиво «подыгрывая» основной теме Кочари, слегка «окрашивает» создаваемый ею мужественный образ в мягкие тона, тема же Кочари, проходя, в свою очередь, на фоне лирической темы, насыщает ее изнутри трепетным биением, непрекращающимся пульсом движения.

«Кочари» написан в форме рондо<sup>1</sup>, и выбор формы здесь безусловно продиктован самим характером музыки того танца<sup>2</sup>.

Третья часть «Симфонических танцев» — «Чем у чем» («Не могу я танцевать»). Этот непритязательный народный женский танец получает у Мирзояна совершенно новое освещение — он звучит с определенным оттенком драматизма. Композитор несколько видоизменяет ритмический рисунок народного напева, вплетает в него выразительные речитативные подголоски, драматизирующие музыкальный образ, вводит напряженные гармонические краски и безыскусственный танцевальный мотив обретает новое содержание, новую эмоциональную направленность. Стремление обнаружить драматические, а порой и трагические элементы в мелодии знакомой песни или танца наблюдается у Мирзояна и в дальнейшем.

Музыка поначалу несколько наивно-простодушна, даже пасторальна. Безмятежное, чуть гнусавое звучание английского рожка в сочетании с однообразием ритмического рисунка (остинато) и с причудливо-расцветчен-

<sup>1</sup> Все части «Симфонических танцев», кроме второй, написаны в трехчастной форме.

<sup>2</sup> Танцы типа кочари имеются и у других народов (преимущественно горцев). Это — хоруми у грузин, хоро у болгар и другие.

ной оркестровкой (преимущественно использованы деревянные духовые с ударными) создает образ знойной южной ночи. Будто издалека рождаются контуры мелодии танца, постепенно становясь рельефнее и четче. Кульминация подготавливается неторопливо, но настойчиво. Однако ожидаемого драматического «взрыва» не происходит. Колорит музыки постепенно светлеет. Словно рассеиваются чары ночи, и танец растворяется в тиши наступающего утра. Тема в последнем разделе части вступает со второй фразы, ее отдельные мотивы наслаиваются друг на друга, дробятся, распадаются.

Четвертая часть произведения — «Быстрый танец» — огненная, стремительная лезгинка, увлекающая бурным, захватывающим ритмом, стихией танцевальности. Тема, близкая к народным истокам, вобрала в себя типичные черты популярных танцевальных мелодий и вместе с тем интонационно довольно свежа и оригинальна.

Лирический эпизод с его распевной темой органически вовлечен в водоворот непрерывного кружения. Яркая оркестровка придает этому танцу радостный, «звонящий» колорит.

В целом «Симфонические танцы» — сочинение жизне-радостное, пронизанное улыбкой и дыханием молодости, искрящееся живыми свежими красками.

После сюиты Мирзоян вновь обратился к симфоническому жанру, в 1947 году он пишет «Увертюру».

В «Увертюре» получили развитие черты, выработанные в процессе создания Сюиты, — лаконизм в изложении тематического материала, динамика музыкального развития, компактность формы. Но само содержание музыки становится глубже, значительнее.

Небольшое выразительное вступление вызывает в воображении величественные эпические образы, рисует суровые картины прошлого. Они резко сменяются стре-

нительной, папористой главной партией, бодрой и празднично-приподнятой. На гребне кульминационного развития темы вступает порывистая лирическая тема — побочная партия. С развитием этой темы в разработку проникает драматический элемент, однако в репризе тема главной партии вновь придает музыке характер празднично-светлого апофеоза.

В репризе композитор нарушает привычную схему сонатного аллегро. Вместо последовательного проведения тем главной и побочной партий, он дает их в полифоническом сочетании: побочная партия появляется в качестве контрапункта к главной. Таким образом сохраняется единство и логика развития музыкального материала, и в то же время форма целого сжимается, делается целеустремленнее, динамичнее<sup>1</sup>.

Музыка «Увертюры» оптимистична. Красочна и парадна ее оркестровка. На фоне обычного состава инструментов выделяется тембр фортепиано.

«Увертюру» Мирзоян посвятил К. С. Сараджеву. Впервые это сочинение было исполнено в Москве симфоническим оркестром Всесоюзного радио под управлением А. Стасевича в 1947 году. С успехом прозвучала «Увертюра» в 1955 году в Тбилиси на концерте армянской симфонической музыки, а годом позже — в Баку.

После создания «Увертюры» Мирзоян стал вынашивать замысел нового симфонического сочинения. Его увлекала мысль о создании Симфонии, и эту идею горячо поддерживал его руководитель по студии Г. И. Литинский. В письмах и устно он постоянно подхлестывал Мирзояна, настоятельно советовал не откладывать работу. К тому времени у композитора уже были

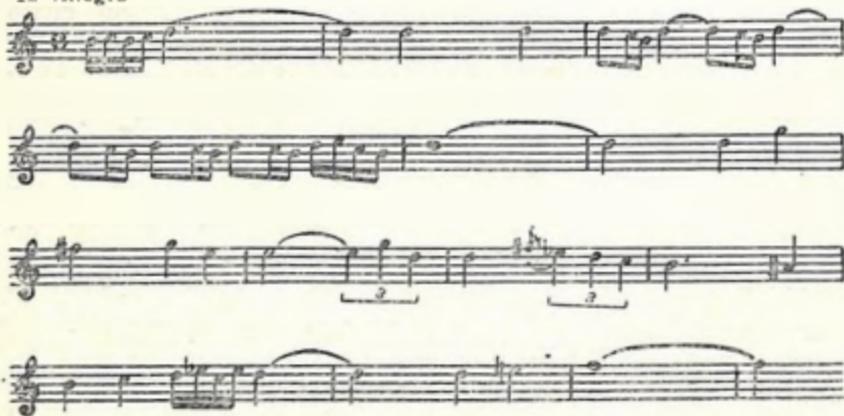
<sup>1</sup> К подобной сжатой репризе композитор обратится и позже, в первой части Симфонии.

эскизы всей симфонии, ее подробный план, тематический материал, более того, им была сочинена первая часть.

Однако, отложив эту работу, композитор задумал новое интересное сочинение — «Орвел»<sup>1</sup>, которое намеревался построить по принципу «Болеро» Равеля; то есть сохранив неизменной тему, развивать ее путем обновления тембровых красок, нагнетания оркестровой звучности, сгущения колорита. Но в процессе работы Мирзоян изменил своему первоначальному замыслу и написал Симфоническую поэму (1955), положив в ее основу тему орвелла.

Возможно, новое композиционное решение было продиктовано характером народной темы: она очень пластична и мелодически протяжна, но в ней нет ритмической четкости равелевской темы. В ней больше распевности, чем действенного начала, больше статичности, чем внутренней динамики:

13 Allegro



<sup>1</sup> Орвел — армянская старинная трудовая песня.

Самый интересный раздел Поэмы — экспозиция, где тема широко излагается, появляясь каждый раз в новом оркестровом наряде.

Четыре проведения темы — это четыре стадии становления и «мужания» образа. Вначале он носит пасторально-безмятежный характер, а затем постепенно обретает силу, напористость. Эта трансформация достигается путем оркестрового развития, обогащения тембров, смены ритма, фактуры. Сродни главной теме и тема побочной партии, которая фактически дополняет основной образ.

Музыка Симфонической поэмы носит эпико-повествовательный характер, тематизм ее выразителен, благороден, национальный характер выражен в ней отчетливо и своеобразно.

Несколько особняком стоит в творчестве Мирзояна сочинение для скрипки и симфонического оркестра — «Интродукция и перпетуум мобиле». Это, фактически, первый случай обращения композитора к произведению концертного жанра. Собственно, первоначально возник замысел создания одночастной виртуозной концертной пьесы для скрипки типа довольно распространенных «Перпетуум мобиле»<sup>1</sup>. В основу был положен тематический материал, построенный на типично армянских народных интонациях. В частности, и в мелодической линии, и в аккомпанементе отчетливо проступают контуры популярной шуточной песенки «Гурген джан, Бабкен джан», которая послужила основой для создания совершенно новой темой, связанной со своим первоисточником лишь интонационно. Такой прием уже не раз наблюдался у Мирзояна и, следовательно, может рас-

<sup>1</sup> Perpetuum mobile (лат.) — вечное движение.

сма­тривать­ся как ха­рак­тер­ный для твор­че­ства ком­по­зи­то­ра.

Неожиданно из интонаций этой песенки возникают очертания григорианского хорала *Dies irae*. Этот несколько непредвиденный поворот от шуточного мотива к религиозному песнопению сразу переключает музыку в иной аспект. Музыка «Перпетуум мобиле» обрела глубину и, таким образом, вышла за пределы виртуозной пьесы, цель которой — разрешение трудных технических задач. Таким образом, первоначальный замысел автора разросся. Стало необходимо предварение «Перпетуум мобиле» интродукцией — обширным эпико-драматическим вступлением, органично и естественно вводящим во второй раздел произведения.

Первое исполнение «Интродукции и перпетуум мобиле» состоялось в 1958 году, в одном из концертов «Закавказской музыкальной весны». Исполняли скрипач А. Вартанян и симфонический оркестр под управлением М. Малуняна.

В «Интродукции и перпетуум мобиле» устремления композитора к ясности и чистоте мелодических линий, к облегченной фактуре, неперегруженности оркестровки, классической четкости выражения становятся еще более отчетливыми. В дальнейшем эта тенденция продолжала от­кри­стал­ли­зо­вы­вать­ся и наи­бо­лее за­кон­чен­ное вы­ра­же­ние по­лу­чи­ла в Сим­фо­нии.

## Симфония

Работать над Симфонией Эдвард Мирзоян начал в 1956 году, закончил в 1962-м. Медленно, с придирчивой требовательностью создавалось любимое детище композитора. В этом сочинении как бы суммируются его дли-

тельные творческие поиски. Симфония, с одной стороны, завершает определенный период в творчестве композитора, началом которого можно считать создание струнного квартета, с другой же — открывает новые интересные перспективы развития его таланта.

Появление Симфонии Мирзояна стало событием в армянской музыке. И это несмотря на то, что к 1962 году, начиная со второй половины пятидесятых годов, армянская симфоническая музыка переживала пору подъема и расцвета. К этому времени были созданы симфонии Г. Егиазаряна, А. Арутюняна, Э. Оганесяна, Д. Тер-Татевосяна, К. Орбеляна, А. Аджемяна, симфонии более молодых композиторов Э. Аристакесяна, Г. Овунца, Э. Арутюняна и других. Произведения разные, многие из них уже получили всесоюзное признание, звучали за рубежом. И все же на этом фоне Симфония Мирзояна заметно выделилась, заняв свое особое место.

В чем же проявляется индивидуально-своеобразное звучание Симфонии Мирзояна, что выделяет ее среди многих талантливых произведений армянских композиторов, чем обогатила она национальную музыкальную культуру?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к самой музыке.

Симфония Мирзояна написана для струнного оркестра с литаврами. Она посвящена памяти отца, композитора М. И. Мирзояна. Однако, несмотря на глубину и взволнованность лирического чувства, на траурно-скорбный характер отдельных разделов музыки, не следует связывать содержание Симфонии с этим посвящением.

Во-первых потому, что Симфония начала создаваться задолго до смерти отца и, главное, потому, что по силе обобщения музыка ее выходит за рамки траурного по-

священия. Можно сказать, что в центре внимания художника человеческая личность, ее мысли и сокровенные мечты, и шире — народ, его прошлое и настоящее. О том же повествует и творчество других певцов современной Армении — А. Бабаджаняна, А. Арутюняна, Г. Егйазаряна, Э. Оганесяна, Д. Тер-Татевосяна, не говоря уже об А. Хачатуряне. Поэтому лично мирзояновское определяется в умении видеть мир во всем разнообразии противоречивых сторон и одновременно во всей неотразимой прелести внутренней гармонии. Да, мир увиден Мирзояном удивительно цельным и гармоничным. Оттого так органичен оптимизм его художественного мышления. Оттого в замысле Симфонии так естественно сплавлены воедино значительные, общечеловеческие идеи и глубоко лирические переживания. Оттого так стройна композиция сочинения и драматургия его образного развития.

Симфония представляет собой классический четырехчастный цикл.

Первая часть — первый этап драматического повествования. В столкновении основных образов, через их динамическое развитие достигается кульминация, которая находит своеобразный «выход» во второй части. Но и эту, на первый взгляд, безмятежную жанровую картину нарушает вторжение образов разрушения, которые жестоко искажают ее нежный лик.

Музыка третьей части полна драматического накала. Траурный хорал возвещает о трагическом исходе борьбы. Скорбная тема, обессиленная в жестоком столкновении с «враждебными силами», никнет.

Но в финале Симфонии слышится восторженный гимн жизни, которая прекрасна, несмотря на пабегающие порой сумрачные тени.

Таково в общих чертах содержание музыки Симфонии Мирзояна.

Первая часть (*Andante patetico*) начинается величественным, хоральным вступлением, повествующим о больших, значительных событиях.

Музыка вступления содержит комплекс образно-тематических ячеек, которые играют в цикле роль движущей силы музыкального развития, подвергаясь глубоким трансформациям. Это — строгоаккордовая благородная тема, носитель высокого этического начала:



грозный «стучащий» мотив, обрывающий движение мелодии, предвестник драматических столкновений:





вступающая вслед за ним у альтов мелодия, в которой есть чувство смятения, затаенного страха и ожидания трагических коллизий. Одинокое «всплески» короткого мотива создают ощущение протрации, душевной угнетенности:



И, наконец, глухой, тревожный мотив литавр, звучащий словно отдаленные раскаты грома в наступившей напряженной тишине. Функция этого мотива в цикле — активное противодействие натиску жестокой, разрушающей силы:

18 poco accel. rit.

Timpani

*p rubato*

Четыре главных элемента изложены во вступлении тезисно, четко, выразительно, после чего начинается экспозиция сонатного аллегро.

Тема главной партии — аскетически-суровая, внутренне напряженная. Она излагается унисоном виолончелей и контрабасов:

Allegro moderato

20

Vcelli  
C-bassi

*ppp*

*cresc.*

*f*

*pp*

Экспозиция главной партии — динамическое фугато. От первого проведения темы (см. нотн. прим. 20) к третьему характер музыки заметно меняется — она делается взволнованнее, беспокойное движение у скрипок и альтов вызывает ощущение ожидания беды. И вот, она пришла. Градом ударов обрушиваются жесткие аккорды (см. партитуру с цифры 16) — одно из проявлений сущности грозной «стучащей» интонации из вступления. Одновременно в накаленную атмосферу борьбы врывается лейттема литавр — символ противодействия силам зла.

После короткой, но яростной схватки тема, словно распадаясь, отходит вглубь.

Мягко, будто далекая пленительная мечта, всплывает у скрипки побочная тема. Удивительно-поэтичная мелодия, подобная вдохновенной импровизации, парит высоко, создавая образ, полный возвышенной красоты.

В ответ ей звучит проникновенный, взволнованный ответ виолончели:

rubato recitativo  
V. no solo

21

*p dolce*

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a series of eighth notes, some beamed together, and a slur above. The lower staff contains a bass line with a long, sustained note. A bracket labeled "V.C." spans the end of the lower staff.

Second system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The lower staff has a bass line with a long, sustained note. A bracket labeled "V.C." spans the end of the lower staff, with the dynamic marking *p espress* below it.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a bass line with a slur and a dynamic marking of *p*.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a bass line with a slur and a dynamic marking of *p*.



Нежная, хрупкая побочная тема возродится позже в виде трепетно-грациозной темы второй части и еще дальше — в стремительно-горячем финале.

Разработка первой части — короткая, напряженная. Постепенно интонации темы побочной вытесняются темой главной партии, музыка драматизируется, делается тревожнее, беспокойнее. И снова на высокой кульминационной волне (цифра 33) врывается подстегивающая «стучащая» интонация — олицетворение неумолимой злой силы. Она стала еще жестче, безжалостнее, разражаясь бурным потоком «ударов». Снова схватка с силами «противодействия» (лейтмотив литавр). В эту стихию отчаянной борьбы врывается главная партия (реприза). От ее суровой сдержанности не осталось и следа. Главная тема в репризе — это уже новый образ. Есть в ней и иступленность, и отчаяние, и неудержимая воля к борьбе.

Реприза — усеченная; первая часть заканчивается на гребне кульминационного развития.

Вторая часть (*Allegretto ma non troppo*) — одна из вдохновеннейших страниц симфонии. Непродолжительная по времени (четкая трехчастная форма), она поначалу воспринимается как незатейливая жанровая зарисовка. Мерное движение оstinатного баса (квинта *f—c*) создает атмосферу безмятежного покоя. Пластичная, полная непередаваемой грации и изящества тема второй

части рельефна, подобно чистым линиям рисунка. Она представляет собой одну из тех удивительных художественных находок, которые являются в момент истинного творческого озарения:

22 Allegro ma non troppo

V-ni I

*p*

C. b. solo, pizz.  
Timp.

*p*

V-no solo

*pp*

*p*

The image shows a page of a musical score with four systems of staves. The first system includes a Violin I staff with a melodic line starting at measure 22, marked *p*, and a Cello/Bass staff with a pizzicato accompaniment, marked *p*. The second system continues the Violin I and Cello/Bass parts. The third system introduces a Violin solo part in the upper staff, marked *pp*, with a melodic line featuring slurs and accents, while the Cello/Bass part continues. The fourth system continues the Violin solo and Cello/Bass parts, with some notes in the Violin solo part marked with accents (*acc*).

Но постепенно безмятежно-мирное течение нарушается. Медленно, с угрожающей неизбежностью вкрадывается тревога. Она приходит с однообразной, словно завораживающей остиной ритмикой, ползучими басами, сменившими квинтовое раскачивание, со звучанием короткого, отрывистого, как глухие раскаты грома, мотива в басах, мрачной тенью набегающего на тему. Движение делается тревожным, беспокойным, тембровые краски мрачней — на фоне затаенно-тревожных тремоло скрипок и альтиков (цифра II) слышатся режущие слух флажолеты скрипок.

Незатейливая детская уличная песенка в остродиссонантном гармоническом изложении скрипок производит страшное впечатление — словно показалась уродливая гротесковская маска, исказившая знакомые нежные черты невинного детского мотива:

*Allegretto ma non troppo*

23

*pp*

Тревога растет, обволакивая сознание. Постепенно «вовлекаются в действие» все струнные, сопровождаемые непрерывной дробью литавр. В момент драматической кульминации снова врываются беспощадно разящие жесткие удары (цифра 18). После иступленной схватки кажется, что основная тема не выстоит. Но, пройдя через жестокую борьбу, она является вновь в трепетном взлете скрипок. Нежная, хрупкая, она оказалась жизненно устойчивой, как символ вечной юности и чистоты.

Третья часть (Adagio) начинается со звучания хоральной мелодии вступления. Теперь низкий регистр, менее насыщенное аккордовое изложение сообщают ей скорбно-траурный характер.

Ожидается рассказ о трагических событиях. Об этом возвещает не только траурное вступление, но и тема, полная суровой скорби, таящая в своих сдержанных интонациях непокорную силу гнева, непощения:

Andante doloroso

24

*p*



Первый ее мотив (первый такт) — мотив «скорби» — перерождается в интонацию «причитания» (цифра 11), которая проходит на тревожном остинатном фоне. Важную драматургическую функцию выполняет триольное ритмическое биение. Оно неумолимо ширится, «захватывая» новые регистры, на его фоне слышатся драматические речитативные «выкрики» (цифра 17) темы. Но борьба неравная. Яростные причитания сменяются беспощадными режущими ударами (цифра 19). В отчаянной борьбе, теряя силы, тема никнет. На ее последнем трагическом вскрике кончается часть<sup>1</sup>.

Финал Симфонии (*Allegro vivo*) — это полный неумной бурлящей энергии восторженный гимн жизни.

Очевидны связи темы финала с предыдущими темами Симфонии. Скандированный «стучащий» мотив становится здесь выразителем активного созидательного движения. Мотив скорби перерождается в ликующий гимн.

В бурный вихрь вовлекается новая тема (цифра 12). Задорного, несколько плясового характера музыка искрится радостными красками, излучает свет.

<sup>1</sup> Третья часть состоит из двух разделов: в первом экспонируется основной тематический материал, во втором разделе (цифра 13) дана драматическая разработка.

Но порой набегают тени воспоминаний, жива память о прошедшей трагедии. Появление печального мотива из вступления (цифра 23) неожиданно меняет ракурс, происходит мгновенная «смена кадров» (эффект, очень напоминающий приемы кинодраматургии). Звучит скорбный реквием: нельзя забывать о минувших бурях и горестях, они еще могут повториться!

Однако жизнь наступает буйно и неумоимо. Активное фугато (цифра 25) возвращает к основному тону финала, и он завершается торжественным апофеозом, восторженным гимном жизни (цифра 34, *Maestoso*). Лейтмотив литавр, выступающий в цикле в качестве активного противодействия силам зла, звучит здесь ликующе, победно<sup>1</sup>.

Таким образом, в концепции Симфонии есть два начала: воплощение больших идей, общечеловеческих стремлений и лирические зарисовки. К первому кругу образов относятся величественная хоральная тема вступления, суровая, философского склада тема главной партии и в некоторой степени тема третьей части, сочетающая в себе элементы трагичности и затаенного лиризма.

Ко второму кругу образов принадлежат возвышенно нежная мелодия побочной партии первой части, изящная, трепетно грациозная тема второй части. Сила движущая, сталкивающая эти образы, доводящая развитие до острого конфликта, воплощена в грозном, неумолимо «стучащем» мотиве из вступления.

<sup>1</sup> Форма финала — трехчастная, с элементом рондальности — А—В—А—С—А—В — кода.

И вот, после острого столкновения противоборствующих начал, наступает последний, завершающий этап развития — ликующее провозглашение идеи бессмертия, жизненности эстетического идеала. Оба круга образов Симфонии смыкаются.

Как видим, концепция эта «традиционна»: от личного — к общенародному, от трудностей суровой борьбы — к преодолению и победе. Но не такова ли сама жизнь? И не выражает ли подобный замысел наилучшим образом объективный ход ее поступательного развития? А раз так — значит дело не в том, чтобы изобретать оригинальные концепции, а в том, чтобы творчески убедительно воплотить идеи, извечно дорогие человеку и человечеству: торжество разума, правды, счастья.

Эта художественная убедительность достигнута Мирзояном прежде всего в силу продемонстрированной им высокой техники симфонического развития, приводящей к качественным трансформациям музыкальных образов. Так, из строгой, сдержанной темы главной партии рождается тема третьей части с ее суровой тоской. А как хорошо найдено движение нежной темы второй части от жанрово-танцевальной сферы к напряженному драматизму и далее — к жизнеутверждающему тону финала.

Подобные образно-смысловые трансформации делают музыку Симфонии внутренне спаянной, драматургически убедительной, логически стройной и завершенной.

Высокое мастерство симфонического и полифонического развития (которое, как отмечалось по ходу разговора о Симфонии, выполняет в цикле важную драматургическую функцию) сочетается в Симфонии с национальной характерностью тематизма, проявляющейся и в

ладовой сфере (преобладание фригийских красок), и в ритмике (использование типичных армянских танцевальных формул), и, главным образом, в интонационном строе музыки. В нем нет никакой «привязанности» к народному первоисточнику. Вспомним, какое сильное впечатление производит мотив незамысловатой детской песенки, появляющейся в момент наивысшего драматического накала второй части в жестком, режущем звучании флажолетов скрипок. Или другое. Послужившая основой для темы главной партии первой части нежная лирическая мелодия народной песни «Я увидел тебя» («Ես կեզ տես») преломляется здесь в совершенно другом освещении. В ее интонациях обнаруживается потенция к новому образно-смысловому проявлению — она звучит сдержанно, сурово-аскетично. В основу скорбной темы третьей части лег мотив старинной лирической песни «Скромная девушка» («Ամէտ ախիկ»). И здесь мы снова сталкиваемся с интересным примером образного переосмысления знакомого мотива — он звучит трагически, с большой силой обобщения.

Гибко и свободно «расходует» композитор запас выразительных возможностей избранного им состава оркестра. Не злоупотребляя излишне насыщенной звучностью, он «вовлекает в действие» весь состав в наиболее драматические моменты, особенно отчетливо и ярко проявляя оркестровое мастерство в кульминациях.

Тембровые особенности отдельных инструментов Мирзоян использует расчетливо, не растрчивая зря эмоциональных эффектов. И потому такое сильное впечатление производят скрипичные флажолеты во второй части II, в особенности, звучание литавр, выполняющее в цикле важную драматургическую функцию.

Лаконичность и строгость формы Симфонии, композиционная соразмерность ее частей, логика внутренних

связей, на которых основана убедительная драматургия образного развития, — все это идет от искусства старых классиков. А как много в музыке баховского! Назовем, к примеру, вступление, с высоким пафосом выражающее прекрасный и величавый образ.

В то же время в музыке Симфонии бьется живой динамичный пульс современности, слышится «голос» сегодняшнего дня. И потому Симфония Мирзояна занимает значительное место не только в творчестве самого композитора, но, что важнее, в армянской симфонической музыке.

Обращение Мирзояна к струнному оркестру весьма показательно. В армянской симфонической музыке такой состав применен впервые, хотя, казалось бы, строгая ограниченность выразительных средств малого состава оркестра более созвучна характеру национального музыкального мышления, его суровому аскетическому складу, лишенному восточной пышности и так гениально раскрытому Комитасом.

Итак, Симфония Мирзояна в определенной степени возрождает важные тенденции национального музыкального искусства, которые смыкаются с определенными тенденциями, утвердившимися в современном музыкальном творчестве, а именно — стремлением отойти от сногшибательных экспрессивных звучностей, от усложненной и перегруженной фактуры к лаконизму, ясности выражения. «Возвращение к чистым линиям есть только реакция против вычурности», — пишет Артур Онеггер в книге «Я — композитор»<sup>1</sup>. Об этом свидетельствуют прекрасные произведения, написанные для струнного оркестра, — Симфониетта Мясковского, Вто-

<sup>1</sup> А. Онеггер. Я — композитор. М., 1963, стр. 1

рая симфония (с трубой) Онеггера, Симфонietta (с литаврами) Вайнберга и другие.

С Симфонии Мирзояна начался новый этап в армянском симфоническом творчестве, наметились интересные пути его развития. Появление таких своеобразных сочинений, как Симфония Э. Хагагортыана и Симфонietta А. Арутюняна для камерного оркестра, Концерт для органа с камерным оркестром Т. Мансуряна, безусловно предопределено Симфонией Мирзояна, хотя в названных произведениях ставятся вполне индивидуальные творческие задачи, получающие самостоятельное решение.

Впервые Симфония прозвучала 14 февраля 1962 года, на первом симфоническом концерте Пятого съезда Союза композиторов Армении. Уже первого исполнения было достаточно, чтобы слушатели поняли, что столкнулись с произведением талантливым. Музыка Симфонии произвела неизгладимое впечатление, и хотя после этого концерта на съезде было исполнено немало интересных сочинений, эмоциональное воздействие, произведенное Симфонией, сохранило до конца свою силу и свежесть. О Симфонии говорили почти все, выступавшие на обсуждении. Говорили, искренне взволнованные рождением нового талантливого творения. :

Подлинный триумф ожидал Симфонию в Москве на состоявшемся вскоре Третьем Всесоюзном съезде композиторов (март 1962 года).

Из произведений армянских композиторов в программы Третьего Всесоюзного съезда вошло три сочинения: Симфония Э. Мирзояна, вокально-симфоническая поэма А. Арутюняна «Сказание об армянском народе» и Соната для скрипки и фортепиано А. Бабаджаняна. Примечательно, что эти три автора — представители одного поколения. Их произведения отразили состояние ар-

мянской музыки за последние пять лет и нынешнюю степень ее профессионального и художественного уровня, а также многообразие путей, по которым идет ее развитие.

Итак, 28 марта, в Большом зале консерватории прозвучала Симфония Мирзояна (дирижировал Е. Светланов). Музыка ее по-настоящему увлекла и взволновала слушателей. Это был успех не только Мирзояна, но и всей армянской музыки.

На состоявшемся во время съезда обсуждении Симфония Мирзояна была удостоена исключительного внимания. «До сих пор под огромным впечатлением нахожусь от Симфонии для струнного оркестра с литаврами Э. Мирзояна. Это — большое достижение композитора, искусства Советской Армении, всей нашей музыкальной культуры!» — сказал Д. Шостакович. «Симфония Мирзояна... открывает новую страницу в армянской музыке», — заявил А. Хачатурян.

Симфония исполнялась во многих городах Советского Союза — Москве, Ленинграде, Риге, Львове, Киеве, Минске, Куйбышеве, Свердловске, Новосибирске, Тбилиси, Ташкенте, Харькове, Запорожье. С музыкой Симфонии Мирзояна уже познакомились во многих городах зарубежных стран. Ее «выход» за пределы Советского Союза начался через год после первого исполнения.

Май 1963 года. В столице Румынии Бухаресте состоялся совместный секретариат Союзов композиторов СССР и Румынии. Слушались новые произведения, обсуждались вопросы состояния современной музыки, пути ее развития, вопросы о различных течениях в современном искусстве и т. д. Из произведений советской музыки в концертах прозвучало три — Четвертая симфония Д. Кабалевского, сюита из балета «Спартак» А. Хачатуряна и Симфония Э. Мирзояна. Успех был большим и заслуженным.

Сразу же после Бухареста Симфония Мирзояна прозвучала на традиционном музыкальном фестивале в югославском городе Загребе. Вместе с Четвертой симфонией Шостаковича и Пятой Вайнберга Симфония Эдварда Мирзояна представляла на этом серьезном форуме музыкантов лицо советской симфонической музыки.

Следующий большой успех ожидал Симфонию в Англии. С 15 по 25 сентября 1963 года в городах Лондоне, Манчестере, Вульвергемптоне и Хаддерсфильде проходил фестиваль советской музыки и советского исполнительского искусства. Наряду с лучшими произведениями советских композиторов (Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского, Вайнберга, Караева, Щедрина) звучала Симфония Мирзояна (оркестром Московской филармонии дирижировал К. Кондрашин). Далее музыку Симфонии услышали в Чехословакии, ГДР (оркестр театра «Комише опер»). И всюду слушатели и критика по достоинству оценивали высокие художественные качества этого произведения. Однако венцом успеха Симфонии явилась в июле 1963 года в Париже Международная трибуна композиторов. По установившейся традиции, там отбирали лучшие произведения года для международной пропаганды по радио. Из прослушанных восьмидесяти трех произведений тайным голосованием было отобрано шестнадцать. В их числе оказалась Симфония Э. Мирзояна (из произведений советской музыки был отобран также Пятый квартет С. Цинцадзе). «Попасть в число лучших на Международной трибуне композиторов очень почетно, — сказал в беседе с корреспондентом «Коммуниста» профессор В. А. Белый, член жюри конкурса. — Успех советских композиторов тем более значителен, что в этом году на Международной трибуне композиторов преобладали

произведения авангардистского, модернистского характера»<sup>1</sup>.

Да, Симфония Мирзояна стремительно ворвалась в жизнь и сосредоточила на авторе внимание музыкальной общественности.

### Соната

Совсем недавно Мирзоян закончил Сонату для виолончели и фортепиано. Первое исполнение Сонаты состоялось 26 ноября 1967 года, в одном из концертов юбилейного пленума Союза композиторов Армении, посвященного пятидесятилетию Великой Октябрьской революции. Играла М. Ростропович и автор. Вскоре после этого (конец января — начало февраля 1968 года) Соната исполнялась в различных городах Польши, в дни декады армянской музыки (М. Абрамян и автор).

Оценка, которую получила Соната на пленуме, и позже — на VI съезде композиторов Армении и IV съезде композиторов СССР, успех, сопутствующий ей на концертах, свидетельствуют о высоких художественных качествах этого нового сочинения Мирзояна.

Музыка Сонаты воспринимается как волнующая исповедь о чем-то сокровенном, очень глубоко пережитом. Три части цикла органично слиты воедино, они переходят одна в другую (*attacca*) и обрамлены образно-интонационной аркой, перекинутой от вступления к коде. Коротенький мотив из популярной армянской песни «Ераз» («Сон») обретает здесь большую выразительность, драматический смысл.

<sup>1</sup> Газета «Коммунист» от 10 июля 1963 г. «Успех армянского композитора».

Первая часть (*Allegro moderato*) начинается напряженно звучащим коротким нисходящим мотивом Ераз'а в аккордовом изложении фортепиано. С щемящей болью откликается виолончель. Стремительно взлетает ее вопрошающий мотив (флажолеты):

25 *Allegro moderato*

После повторного проведения фортепианного мотива снова вступает виолончель и «взахлеб» ведет свой страстный, взволнованный рассказ:

26 *Allegro moderato*



Мелодическая линия непрерывна, ее сопровождают сначала сдержанные аккорды фортепиано, а затем фактура фортепианной партии усложняется, полифонизируется. Возникают подголосочные линии, активизируется ритмическое движение. Насыщенное горячим чувством драматическое высказывание проходит на едином дыхании, развивая основную мысль.

Вторая часть (*Andante*) — одна из наиболее вдохновенных лирических страниц творчества Мирзояна — представляет собой сдержанный, но полный внутреннего напряжения диалог виолончели и фортепиано.

В основе части лежат две темы: первая, скорбно-сосредоточенная, с оттенком шемящей грусти, проходит у виолончели. Другая, в которой угадываются интонации *Dies irae*<sup>1</sup>, тоже сосредоточенно-углубленная, но более сдержанная, излагается у фортепиано:

<sup>1</sup> Как не вспомнить появление этих интонаций в «Перпетуум мобиле».

## Andante

27

First system of music for measures 27-30. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of music for measures 27-30. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

## Andante

28

First system of music for measures 28-30. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of music for measures 28-30. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

Постепенно развиваясь, обе темы сплетаются, голоса сливаются в драматическом дуэте. И, наконец, тема фортепиано подчиняет тему виолончели, вбирая в себя ее интонации.

Третья часть (*Allegro*) вводит в атмосферу напряженной динамики. Стремительная моторика движения музыки, размашистые броски мелодии виолончели, широко расставленные интервальные соотношения между голосами обоих инструментов, резкие диссонирующие звучания скандированных аккордов — все это создает атмосферу предельного напряжения сил.

В момент высокого кульминационного накала неожиданное торможение движения настораживает внимание, как бы предвещает непредвиденное — звучит казалось бы уже забытый мотив вступления. Арка замыкается. Драматически-напряженный диалог завершается, но ожидаемое успокоение не пришло. Борьба еще предстоит, потому что такова жизнь, таков смысл активного существования. Характерная для Мирзояна, но с каждым разом все больше углубляющаяся концепция. Это связывает прочными нитями музыку Сонаты с предыдущими опусами композитора, в частности с Квартетом и Симфонией. Здесь проявились выработавшиеся на протяжении творческого пути композиционные особенности — лаконизм высказывания (соната очень невелика по размеру, ее звучание не превышает десяти минут), стремительность разворачивания формы, благородство музыкального языка, ясность выражения мысли. Но вместе с тем в характере высказывания композитора проявились и новые качества — лирические страницы окрасились в скорбные тона созерцательной печали, более остро напряженным стало звучание музыки, которая в то же время сохранила пластическую красоту мелодических линий.

## Музыка к кинофильмам

С развитием киноискусства процесс роста переживает и искусство киномузыки. Потому работа композитора в области киномузыки увлекательна, полна заманчивых творческих перспектив.

Первая работа Мирзояна в области киномузыки относится к 1956 году, когда он написал музыку к художественному фильму «Когда рядом друзья». С тех пор он не раз возвращался к этому жанру, создав музыку еще к четырем фильмам — «Обвал» (1959), «Розовый город» (1960), «Двенадцать спутников» (1961), «Трудный переход» (1964).

От фильма к фильму легко проследить процесс освоения специфики жанра, углубления творческих принципов.

Музыка к фильмам «Когда рядом друзья» и «Двенадцать спутников» как бы отодвинута на задний план, но все время участвует «в действии», являясь его неотъемлемым элементом. И даже больше: то, чего не сумели добиться авторы фильма, а именно — правдивого раскрытия психологического состояния героев, сделала музыка. Она здесь приобретает драматическое звучание, достигая в кульминационные моменты большой силы выражения.

Мирзоян стремится к созданию музыки динамичной и выразительной, способствующей наиболее убедительному раскрытию сюжета. Важную роль у него играет широкое развитие лейтинтонаций, сообщающих всему материалу внутреннюю цельность.

Возьмем, к примеру, музыку к фильму «Обвал». Здесь есть «Вальс», «Лирическая песня», «Танец». Музыка всех этих номеров объединена единой мелодической нитью. При этом главная тема постепенно драма-

тизируется, изменяется. Так в Лирической песне она ложится в основу лирического эпизода, в другом — мужественно-залихватского Танца, с типично народно-инструментальным глиссандированием, в третьем же рождает драматически-взволнованный образ (Вальс).

Нет сомнения, работа в кино отточила стиль мирзояновской музыки, придала характерным образам его творчества особую рельефность.

## ТВОРЧЕСКИЕ ДАЛИ. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА

Мирзоян сейчас работает над несколькими сочинениями, которые, судя по тому, что уже сделано, обещают много интересного, художественно ценного.

Концерт для тромбона с оркестром. В армянской музыке это будет первый образец крупного сочинения для тромбона. Великолепна уже законченная вторая часть с ее вдохновенным разливом лирического чувства. Звонкими, жизнерадостными красками сияет музыка финала. В ней получает продолжение линия жизнеутверждающих финалов Квартета и Симфонии, ликующих апофеозов Увертюры и Поэмы. Но говорить о музыке в целом пока трудно, так как цикл еще не завершен.

В стадии завершения находится и Фортепианная сонатина. В ней воплощен мир чистых, светлых образов, ее музыка освещена доброй, ласковой улыбкой, мягким юмором. Это, возможно, рассказ о детях. И безусловно для детей.

Мы сказали лишь о некоторых творческих замыслах композитора. Но их у него еще много. Пусть же творче-

ские дали, подобно нескончаемой линии горизонта, без конца манят художника. В движении к ним — бездна открытий.

Выявить особенности творчества Мирзояна не легко; ведь пройдена далеко еще не большая часть творческого пути, и подводить черту, собственно, еще рано. Сколько нового и интересного предстоит сказать Мирзояну как художнику, сколько еще обнаружится у него невыявленных тенденций... Но уже сейчас, на основании того, что он создал, можно приметить характерные черты, установившиеся принципы.

Композиторский облик Мирзояна формировался в советскую эпоху, в пору интенсивного развития и становления национальной профессиональной школы. И творчество его, естественно, впитало наиболее характерные и типичные черты искусства социалистической эпохи — оптимистичность и жизнелюбие, веру в человека и в его светлое будущее. В то же время «мирзояновское» проявляется прежде всего в широте охвата жизненных явлений, в умении видеть их во всем многообразии и одновременно внутренней цельности, гармонии.

Привлекает в его музыке сочетание широты взгляда и тонкого лиризма. Напомним музыку четвертой вариации Квартета, второй части Кантаты, третьей части Симфонии.

Прослеживая творческий путь композитора, легко обнаружить в его музыке образно-смысловые связи, определенную лейтобразность. Это легко показать, в частности, на примере его двух крупных произведений — Квартета и Симфонии. Сравним некоторые темы-образы этих двух сочинений. Вот тема Квартета, лаконичная, напряженно звучащая. Не прообраз ли она суровой главной партии Симфонии? И разве в благородно-возвы-

шенном дуэте скрипки и виолончели (вторая вариация) не угадывается мягкий лиризм, трепетность чувства, отличающие побочную партию Симфонии? А скорбная тема третьей части Симфонии, таящая в себе взрывчатую силу гнева, непокорности, не воспринимается ли она как своеобразное обогащение и развитие образа, запечатленного в четвертой вариации Квартета? В каком-то смысле схожи и финалы обоих произведений с их непрерывно бьющимся пульсом неумной энергии, восторженным славлением жизни, человека.

Характерно и неповторимо отражение в музыке Мирзояна его своеобразного поэтического восприятия национального духа, природы и искусства Армении. Посвященные им лирические страницы исполнены удивительной мягкости, строгости и целомудренной чистоты. Не буйная щедрость цветения, дышащая знойным жаром в страстно-темпераментных, сочных мелодиях Хачатуряна; не аскетическая суровость каменистых скал Алагяза, отраженная в строго сдержанных образах творчества Оганесяна. Нет, с музыкой Мирзояна в памяти всплывают величавые, но и мягкие, словно опрокинутые в кристальную голубизну красавца-озера бархатные массивы, нежные, тонкие переливы красок Гарнинского края, его окутанные легкой дымкой, уходящие в бесконечность дали.

Да, музыка Мирзояна выросла на почве национального искусства, проникнута его духом и характером. Но мы почти не встретим в его произведениях «привязанности» к народному первоисточнику, цитатных фольклорных образов. Музыка его пропитана интонациями, ритмами, ладовыми особенностями армянского музыкального искусства. В случаях же обращения к фольклору он проявляет умение творческого, искусного обогащения народных образов, выявления новых граней настроений в привычных, привившихся в быту мелодиях.

В музыке Мирзояна нет ярко выраженной жанровости, но нельзя говорить об отсутствии жанрового элемента в его сочинениях вообще. Жанровость проникает в них через своеобразное преломление танцевальности, которая проявляется то в жизнерадостно-безудержном кружении (финальная вариация Квартета, третья и пятая части кантаты «Советская Армения», финал Симфонии), то в драматической динамике движения («Перпетуум мобиле»), то в лирически мягкой поступи (вторая часть Симфонии).

Особенно часто композитор обращается к ритму вальса, используя его для обрисовки образов молодежи. Его «Фестивальный вальс», вальсы из кинофильмов «Когда рядом друзья», «Трудный переход» отмечены безмятежным светлым колоритом, порывистостью. Порой в них проявляется драматический элемент, который особенно ощутим в вальсе из кинофильма «Обвал». Это уже вальс-настроение, продолжающий линию хачатуряновского вальса из «Маскарада».

Важное место в музыке Мирзояна занимает полифоническое начало. Он слышит музыку в самостоятельном движении всех голосов. Этот полифонический склад мышления проявляется во всех его произведениях — в Квартете, Увертюре, Симфонической поэме, Симфонии, в новой Виолончельной сонате.

Особого внимания заслуживает тематизм Мирзояна. Его характерная особенность — лаконизм, немногословие, броскость и точность выражения. Это тоже (как и интонационная природа музыки) — одно из наиболее типичных проявлений композиторской индивидуальности.

Подобной компактностью и законченностью отличаются и формы его сочинений. Их характерная черта — стремительность концовок. Композитор не любит пролистных многословных код. К финалу он приходит

порой неожиданно и «сразбегу», но всегда убедительно (таковы концовки частей «Симфонических танцев», многих вариаций Квартета, частей Симфонии; так завершается Увертюра и другие). Избегая растянутости, расплывчатости формы, он умеет достигать текучести музыкального повествования, сцепленности частей и завершенности целого.

Заслуживает внимания оркестровый стиль Мирзояна. Он не любит сильных насыщенных звучностей, экономно «расходует» сильнодействующие оркестровые эффекты, сохраняя их для драматических кульминаций. Струнные инструменты — особая любовь композитора; с этими глубоко человечными и выразительными инструментами связаны лучшие страницы его музыки, лучшие его произведения. Особую тягу композитора к струнным можно объяснить полифоническим складом его мышления, тяготением к классически ясным образам, гармоничностью мировосприятия. Вспомним Струнный квартет, Симфонию для струнного оркестра с литаврами, «Перпетуум мобиле» для скрипки с оркестром, лирические кульминации «Симфонических танцев», Симфонической поэмы, наконец, Виолончельную сонату.

Формирование композиторского мышления Мирзояна происходит в тесном контакте с процессами, происходящими в советской музыке, под влиянием крупных музыкальных явлений искусства социалистической эпохи. По ходу нашего изложения не раз отмечалось влияние того или иного композитора на творчество Мирзояна — Комитаса, Р. Меликяна, А. Хачатуряна, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Добавим, что немалую роль в формировании его музыкального стиля сыграли и Спендиаров, а из русских классиков особенно близок ему Чайковский с его глубоким драматизмом, психологизацией жанровых образов. Однако влияния эти ничуть не подавили

творческой индивидуальности композитора, а, напротив, помогли ему выявить себя наиболее полно. «Влияние всегда изменяется согласно темпераменту того, кто попадает под это влияние. Для одного это означает чудесный стимул, для других является подавляющим бременем»<sup>1</sup>. В Мирзояне поиски новых путей, индивидуальных решений в искусстве счастливо сочетаются с классической традицией. Вот почему даже самые смелые поиски не отрывают его от жизненных истоков, а новаторские завоевания убедительны и прочны. Композитор насыщает свою музыку, весь строй ее образов современным содержанием, чувствами и мыслями современного человека.

Музыка Мирзояна от опуса к опусу делается совершеннее, тенденция творчества — определеннее, четче. Зрелее становится мысль художника, острее — чувство, гибче и выразительнее — поэтическая интонация. С одной стороны, углубляется психологическое начало в его творчестве, с другой — более светлым и цельным становится восприятие красоты и радости бытия.

Наш рассказ о композиторе хочется закончить словами его учителя и друга, Генриха Ильича Литинского:

«Я верю в Вас, как в очень немногих, могущих сказать свое звонкое слово в искусстве. Так вот поэтому-то я жду от Вас всего, на что Вы способны в творчестве, и, ожидая, болею за Вас, и снова верю, и снова ожидаю»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А. Онеггер. Я — композитор, стр. 180.

<sup>2</sup> Из письма Г. Литинского Э. Мирзояну от 4 января 1956 г.

## СПИСОК СОЧИНЕНИЙ Э. МИРЗОЯНА

1932

«Кровавое воскресенье», марш для фортепиано.

1935

«Песня без слов» для фортепиано.

1936—1937

Сюита для фортепиано.

1938

«Комсомольская песня», слова Д. Чархчяна.

«Песня маленького Мгера после смерти отца Давида» (по эпосу «Давид Сасунский»).

«Песня Давида Сасунского».

1939

Песни «Красная Армия», слова Д. Чархчяна.

Соната для скрипки и фортепиано.

1940

Аллего для струнного квартета.

Романс «Говорят...», слова Ав. Исаакяна.

1941

Симфоническая поэма «Лореди Сако» (по Ов. Туманяну).

Романс «Я видел сон», слова Ав. Исаакяна.

1942

«Родина зовет», слова А. Вштуни, хор.

1944

Симфоническая поэма «Героям Отечественной войны».

Песня «Слава Красной Армии», слова О. Шираза.

Гимн «Советская Армения».

Романс «Ты понял», слова В. Терьяна.

1946

«Симфонические танцы», сюита. Издана в 1955 году. Ереван, Айпетрат. Полифоническая соната для фортепиано.

1947

«Увертюра». Издана в 1958 г., Ереван, Айпетрат.

Струнный квартет. Издан в 1958 г., Москва, «Советский композитор».

1948

Симфоническая поэма (соавтор А. Арутюнян).

Кантата «Армения».

1949

«Праздничная кантата».

1950

Кантата «Советская Армения», слова Сармена, А. Граши и Г. Сарьяна. Русский перевод А. Гаямова. Издана в 1952 г., Ереван, Айпетрат.

«Кантата о Ленине» (соавтор А. Арутюнян).

1951

«Песня о мире», слова Сармена, Хор. Издан в 1953 г., Ереван, Айпетрат.

1955

Симфоническая поэма.

1956

Музыка к кинофильму «Когда рядом друзья».

1957

«Интродукция и Перпетуум мобиле» для скрипки и симфонического оркестра. Издано в 1959 г., Москва, «Советский композитор».  
«Фестивальный вальс», слова Г. Сарьяна. Издан в 1957 г., Ереван, Айпетрат.

1958—1959

Две пьесы для валторны с фортепиано.

1959

Музыка к кинофильму «Обвал».

1960

Музыка к кинофильму «Розовый город».

1961

Музыка к кинофильму «Двенадцать спутников».

1961—1962

Две пьесы для тромбона с фортепиано.

1962

Симфония для струнного оркестра и литавр. Издана в 1964 г., Москва, «Музыка».

1964

Музыка к кинофильму «Трудный переход».

1967

Соплата для ансамбля и фортепиано.

88

Соплата для ансамбля и фортепиано.  
1967 г. 10.10.1967  
Экземпляр передан в архив

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0167828

24 коп.

Р.Т.  
24790



СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР · МОСКВА 1969