

М. П. ТЕР-СИМОНЯН

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКИ

Армянская камерно-инструментальная ансамблевая музыка на данном этапе своего развития и на фоне общего развития армянской профессиональной музыки представляет определенный интерес для изучения.

Еще лет 15—20 назад, говоря об этом жанре, мы не могли бы представить более или менее законченной картины его развития. Мы имели бы в виду лишь отдельные произведения армянских композиторов, удачные или неудачные, в той или иной степени талантливые. Произведения, в которых в пытливых творческих поисках накапливался опыт, развивались и все отчетливее проступали черты национального стиля, в которых, естественно, подготавливался новый, высший этап развития, этап, отмеченный поворотом в сторону большей драматизации, симфонизации жанра. Период подлинного расцвета жанра начинается со второй половины сороковых годов — с создания струнного квартета Э. Мирзояна (1947). Многие из ансамблей армянских композиторов, созданные позже (точнее, за последние 15 лет), стали в ряд с лучшими произведениями армянской профессиональной музыки и шире — современной советской камерной ансамблевой музыки. Это, прежде всего, квартет Мирзояна, фортепьянное трио и скрипичная соната Бабаджаняна, фортепьянный квинтет и струнный квартет Оганесяна. И потому мы остановимся на пяти произведениях камерно-ансамблевого жанра, в которых, с одной стороны, достигнут высокий уровень профессионализма, обобщен опыт предшествующего развития жанра, с другой же стороны, воплощены различные жанровые и стилевые типы национального музыкального искусства, наметились разнообразные пути дальнейшего развития этой области армянской музыки...

* * *

Судьба квартета Э. Мирзояна сложилась несколько необычно. Созданный в 1947 г., он не получил в свое время должного признания. В период крайних преувеличений некоторых положений постановления от 10 февраля 1948 года квартет этот огульно и бездумно был зачислен в ряд формалистических произведений. И лишь спустя почти десять лет это великолепное произведение армянской камерной музыки вновь обре-

ло жизнь, завоевав широкое признание на родине и далеко за ее пределами.

А между тем квартет этот сыграл огромную роль в развитии жанра, значительно предопределив будущий бурный расцвет армянской камерной ансамблевой музыки. Он ознаменовал крутой поворот в сторону большей драматизации, психологизации образов, симфонизации музыкального развития, большей детализации тематической разработки, отчетливой индивидуализации отдельных голосов, смелого обновления средств музыкальной выразительности при глубокой национальной почвенности языка.

В теме и пяти вариациях (форме, редко встречающейся в этом жанре) воплощены образы, контрастные по эмоциональной настроенности. Здесь и сосредоточенное философское раздумье (тема), и нежная прониковенная лирика, трепетный душевный порыв (вторая вариация), и энергичный пульс активного действия (первая, третья вариации), и глубоко скорбная патетика (четвертая вариация), и, наконец, выход в сферу массовых, жизнерадостных образов (пятая вариация). В линии образного развития квартета, в концепции целого — от личного к общему, через преодоление сомнений, через борьбу — есть подлинная классичность. И хотя композиция цикла является явным отступлением от классической (для классического квартета характерна четырехчастная композиция), в форме, к которой обратился композитор, он достиг классической ясности и завершенности, проявив умение свободно строить ее, исходя из жизненного содержания темы, а не из готовых схем.

Тема квартета гибкая, многозначная, таит в себе возможности разнообразного раскрытия. Она могла бы послужить основой для многочисленных вариаций. Но автор показывает ее в наиболее глубоких и контрастных проявлениях, подчеркивая ее основные свойства — энергию, волевою собранность, трепетную лиричность, суровую величавость.

Тема прочными нитями связана с вариациями, отдельные ее элементы органически вошли в ту или иную из них, получая в каждом случае индивидуальное, своеобразное преломление.

Однако, при глубокой внутренней взаимосвязи, каждая вариация сама по себе представляет завершенное музыкальное строение, в каждой из них воплощен различный круг образов — то глубоко-личных, то широко-обобщенных.

В непрерывном токе развития музыки первой вариации слышится горячее биение пульса жизни, в захватывающий водоворот которой вовлечена личность. В лаконичной, стремительно развивающейся музыке этой вариации как бы запечатлен кусочек жизни — неудержимой, вечно движущейся, пусть порой жестокой, но всегда захватывающе активной.

Если музыка первой вариации примыкает к кругу образов, отражающих объективный мир, то следующая, вторая вариация отражает мир интимных, глубоко-лирических переживаний.

Ведущую роль здесь играют два «действующих лица» — скрипка и виолончель. На их «беседе», их лирически-взволнованном дуэте построена вся вариация. Нежная тема скрипки всплывает на фоне полной, казалось бы, отрешенности — словно в глубоких сумерках робко и трепетно засиял мягкий свет. Во второй вариации, воплотившей в себе мир лирических переживаний, поэтических образов, тонко передана картина внутренней жизни человека. Это — одна из самых возвышенных страниц квартета, в которой раскрывается вся глубина и вдохновенная красота лирического чувства композитора.

Третья вариация выполняет в квартете роль скерцо. Но по типу фактуры и характеру музыки она ближе к токкату. О токкатности позволяет говорить равномерное, четко-ритмованное движение, которое сохраняется на протяжении всей вариации. Движение, выражающее с большой силой действенное начало. Неуемная энергия, стремительный натиск жизни, прорывающиеся здесь, словно шквал, возвращают к образам первой вариации.

Ее образно-эмоциональный строй — завоевание вершин, преодоление высот, безудержное стремление вперед.

Быть может, именно в силу этой активной действенности, жизненной полнокровности образов третьей вариации так сильно эмоциональное воздействие четвертой.

С четвертой вариацией в памяти всплывают трагические образы прошлого армянского народа. Органически вплетенная в целое, она является своего рода эмоциональным центром, драматической кульминацией произведения. К ней вела мощная волна, захватывающая бурным потоком жизни. Драматический сказ о прошлом народа, о трагическом Скитальце полон благородного пафоса, высокого эмоционального накала.

Финальная вариация, с ее стремительными, жизненно-полнокровными образами логически завершает цикл. Классическая закономерность образно-смыслового развития — от личного к общему, слияние личного во внеличном — соблюдена, органически утверждена. Образы пятой вариации глубоко оптимистичны — в ее непрерывной моторике движения слышится горячий пульс жизни. Но вместе с тем ощущается и другое — какая-то нервозность, внутренняя напряженность.

В этой двойственности образного строя финальной вариации есть своя глубокоубеждающая логика — с одной стороны, она утверждает жизненную устойчивость эстетического идеала, идею красоты и бессмертия духа, человеческой личности. С другой же стороны, она внутренне подготавливает появление коды — этого своеобразного патетического провозглашения продолжения борьбы.

Кода возвращает к основной теме квартета. Но, благодаря регистровому смещению и более насыщенному аккордовому изложению, она приобретает драматический, страстно-патетический оттенок. Но не трагический. Предупреждение, но не безнадежность — вот смысл и значение коды. В смысле формообразования она удивительно классично «вен-

чает» стройность «здания», завершает, замыкает образно-смысловую арку, перекинутую от темы квартета.

Богатство содержания, национальное своеобразие, эмоциональная насыщенность придают музыке квартета Мирзояна огромную силу воздействия.

Уже в этом раннем сочинении композитором найден «свой» круг образов, вернее свое отражение, свое художническое воплощение уже знакомого круга образов, знакомых идей.

Это «свое», мирзояновское, проявляется в индивидуально-характерном взгляде на мир, в гармоничном видении мира во всем многообразии его противоречивых сторон, в глубоком сплаве лиризма и эпической величавости.

Сейчас мы можем убежденно говорить обо всем этом, т. к. можно проследить за развитием и дальнейшим углублением проявившихся в квартете художественных находок в других, более поздних сочинениях композитора и, главным образом, в написанной в последние годы Симфонии до минор¹.

* * *

Бурный расцвет камерной инструментальной ансамблевой музыки происходит в пятидесятые годы. Расцвет, который по всем предпосылкам должен был наступить после квартета Мирзояна, но был искусственно заторможен в период «огульного и бездумного ниспровергательства», в период массового наклеивания формалистического ярлыка.

С 1952 года, года создания фортепьянного трио А. Бабаджаняна, жанр ансамблевой музыки входит в русло новых творческих поисков, значительных художественных достижений.

В свете новых тенденций, отчетливо проявляющихся в армянской камерно-ансамблевой музыке, фортепьянное трио Бабаджаняна занимает выдающееся место. Это произведение высокого эмоционального накала, в котором нет мудрой сдержанности чувства, подобно квартету Мирзояна. Напротив, степень переживаемого настолько сильна и напряжена, что прорывается с огромной силой, достигая порой взрывчатых кульминаций. Весь эмоциональный строй музыки трио насыщеннее, гуще. Но главное, что отличает трио Бабаджаняна, придает ему своеобразный, неповторимый облик — это возвышенный, романтический дух музыки. Она покоряет своей человечностью, особой «отзывчивостью», позволяющей сразу найти путь к сердцу слушателя.

Трио Бабаджаняна написано в лучших классических традициях. План его ясен и прост. Не увлекаясь изобретением новых, необычных форм, привычную традиционную форму (трехчастный цикл — Allegro, Andante, Allegro) композитор насыщает подлинно современным содержанием, образами, мыслями и чувствами, созвучными эпохе.

¹ Об образных связях квартета и Симфонии мы уже писали в статье, посвященной Симфонии Э. Мирзояна («Советская музыка», № 7, 1962).

В музыке трио действует наш современник — беспокойный и мечтательный, дерзкий и романтичный, брошенный в пучину борьбы, но не сдающийся, ищущий, неудовлетворяющийся достигнутым. В борьбе личности с силами, с которыми сталкивает его жизнь, борьбе, поднимающейся до высот трагических коллизий, в выходе из сферы мучительных внутренних поисков в мир большого действия заключен идейный замысел, высокий гуманистический пафос музыки трио.

Огромную роль в музыке трио играет лейттема. Она фактически и определяет драматургическую линию развития всего произведения. Образное содержание лейттемы невозможно подвести под одно определение. Она очень гибка и сложна в своей выразительной сущности. Чрезвычайно драматичная, тема воплощает в себе сложную гамму оттенков от патетического до трагического.

Впервые лейттема звучит во вступлении первой части. С ней возникает чувство тревожного ожидания значительных событий, предчувствие драматического разворота действия.

Таково первое восприятие лейттемы трио.

Далее тема вступления играет значительную роль в цикле.

Всплывая каждый раз на гребне кульминационной волны, она с силой «обрушивается» на ход музыкального «действия», отбрасывая его назад и, вместе с тем, создавая стимул для дальнейшего развития.

Различны функции этой темы в трех частях цикла. В первой части ее появление в конце разработки, подготовленное напряженно взбирающимся вверх движением музыки (*marcato*), воспринимается как страстно-патетическое провозглашение кульминационного тезиса.

Во второй части, в атмосфере вдохновенного разлива лирического чувства, появление лейттемы воспринимается уже как неизбежность, как своего рода символ душевного смятения, мучительных сомнений, которые омрачают самые светлые минуты жизни.

И, наконец, последнее появление лейттемы наблюдаем в третьей части, финале. Там, в атмосфере стремительной токатности, пружинистой ритмики, где душевные порывы, сомнения героя находят выход в «большой мир», в мир энергичного действия, появление лейттемы производит почти зловещее впечатление.

«Скрежет» уменьшенных секстаккордов (*Maestoso*) воспринимаешь как выражение нестерпимой душевной боли, как предельное напряжение чувств. Словно рушатся все надежды и идеалы, приходит конец всему. Уменьшенные секстаккорды на фоне настойчиво утвержденной тоники *C-dur* придали теме самый неустойчивый облик.

Безнадежное, поникшее звучание этой же темы в *Largo* словно утверждает тщетность порывов и борьбы.

Однако сквозь гнетущую тяжесть последнего облика лейттемы с силой прорывается стремительный поток активных сил. Их натиском, подчинившим себе в последних двух тактах основную интонацию лейттемы (она звучит с большой силой утверждения), завершается цикл.

Так, в жестокой схватке с активными жизненными силами, все больше обнажалась подлинная сущность лейттемы, носителя тех стоящих на пути человека препятствий, острых внутренних противоречий, на преодоление натиска которых направлены все действия героя.

Большая сила противодействия, заключенная в этой теме, определила драматический накал развития музыки, придала ей напряженный, остроконфликтный характер.

Другие образы трио можно разделить на две группы. В одну группу входят музыкальные образы, непосредственно связанные с раскрытием внутреннего мира человека. Это образы беспокойно-взволнованной, порывистой главной партии и светлой, лирической побочной (первая часть), возвышенных и чистых, несколько тревожных раздумий второй части, страстной, широко-распевной побочной темы финала. Все они согреты большим душевным теплом, в них бьется живой пульс подлинно человеческого, высокого искусства.

С темой главной партии первой части (*Allegro espressivo*) в музыку входит образ порывистый, импульсивный.

В образе же побочной партии выражены некоторые стороны внутреннего мира, но здесь больше внутренней сосредоточенности, проникновения в глубокие тайники души.

Тема второй части одна из самых вдохновенных мелодических находок Бабаджаняна. В этой музыке гармонично слились высокие душевные порывы, тонкие лирические переживания с глубоким восприятием образов природы, упоением его величественной красотой.

Тема побочной партии финала близка по своему образно-эмоциональному строю двум темам первой части. В ней сочетаются черты, характерные как для темы главной, так и ее побочной партии.

Темы главной партии и связующей части финала входят в другую группу образов трио. В отличие от тем, выражающих различные стороны внутреннего мира человека, они воплощают образы внешнего, «объективного» мира. Вместе с ними в музыку трио словно врывается бурлящий поток самой жизни — стремительной и кипучей, полной могучих сил и неудержимого движения вперед.

Таковы «действующие силы» музыки трио. На их соотношении, взаимодействии, столкновении и противопоставлении построена стройная, убедительная драматургия цикла.

В его трех частях, столь несхожих по характеру, носящих различную драматургическую нагрузку, основной идейный мотив произведения проходит сложный путь становления, утверждения. Однако убедительность драматургии трио обусловлена еще целым рядом внутренних композиционных компонентов, которые составляют «стройматериал» музыкального здания. Это — драматургия интонационных связей, драматургия тонального развития, принципы мелодического развития, полифонической основы и т. д.

Тематизм трио подведен под одну интонационную основу, внутренне сцеплен прочными нитями. Основным интонационным источником, пи-

тающим важнейшие темы трио, является тема вступления. С одной стороны, эта тема сама выступает в цикле в роли лейттемы, проходящей через все его части, с другой же стороны, она служит тем костяком, на котором строятся основные темы.

И пусть неискушенный слушатель не уловит этих внутренних интонационных связей, это не так важно. Важно, что он воспримет музыку как единое, нераздельное целое, воспримет чувством глубокоубеждающую логику ее развития.

Тональные соотношения в музыке трио также играют не случайную роль, а являются результатом продуманной, убедительной драматургии.

Жанровые истоки, питающие музыку трио, богаты и многообразны. Это, с одной стороны, армянская лирическая и ашугская песня, а с другой — сфера танцевальной музыки.

Склонность автора к свободной, широко льющейся мелодике рождена, несомненно, в армянской песенности — в эпической, с ее суровым колоритом, сдержанностью чувств, и в лирической песне, с ее свободным мелодическим дыханием, более широким интонационным охватом, гибкой ритмикой, ладовой переливчатостью.

Музыка второй части с ее протяженным разворотом мелодии, с выразительной речитативной интонацией, одухотворенная возвышенной чистотой чувств, тяготеет к древнему искусству шараканов. Но в то же время она вобрала в себя и характерные черты ашугского искусства, которые проявляются в причудливой ритмике, в свободной импровизационной манере изложения мелодии.

Стремительная токкатность, остро-пульсирующий ритм третьей части уводит в сферу энергичных танцевальных образов. В ней — мужественная ритмика героических танцев, подхлестывающая к активному действию.

В музыке трио ярко проявляется склонность автора к щедрости эмоциональных высказываний, к непосредственной порывистости, экспрессивности в выражении чувств. Своеобразным «усилителем» эмоционального тонуса музыки служит в определенной степени и состав ансамбля. Участие в камерном ансамбле фортепьяно существенными чертами обогащает его эмоционально-выразительные возможности. Богатство и размах фортепьянной партии, звучание которой органично сливается с трепетным, взволнованным, поэтически-возвышенным пением скрипки и теплым, мягким тембром виолончели с его эмоциональной наполненностью, придают всей музыкальной ткани оркестровую красочность, сообщают музыке подлинно симфонический характер.

Таким образом, сочетание серьезности замысла, глубины и психологизма содержания с классической ясностью формы, убедительной драматургией образного развития, интонационных, тональных связей и редким богатством мелодики, опирающейся на армянские народные истоки, — все это позволяет говорить о трио Бабаджаняна как о произведении художественно-совершенном и причислить его к ряду выдающихся произведений камерно-ансамблевой музыки.

С несколько необычной стороны раскрылся Бабаджанян в сонате для скрипки и фортепьяно, написанной в 1959 году. Автор драматически-насыщенных, страстно-эмоциональных образов «Героической баллады» и фортепьянного трио сделал поворот в сторону более утонченной, обостренной психологизации музыкальных образов. На первый взгляд музыка сонаты воспринимается как неожиданный поворот и к новому характеру тематизма, к новым средствам выразительности. Да, этот поворот безусловно есть, но он не является неожиданным. В сонате свое органическое развитие получили творческие принципы Бабаджаняна. Процесс творческих поисков, «нахождение себя» художником происходит у Бабаджаняна порой до остроты наглядно, обнаженно. Он подобен процессу создания нового сплава металла, когда, перекипев, тот приобретает новое качество, большую крепость, твердость.

При каждом новом крупном замысле, «переплавляя» в творческом горниле свой богатый «арсенал» выразительных средств, Бабаджанян придает ему новое выражение, «крепость» нового качества, сравнительное совершенство нового «стройматериала».

Именно из нового «стройматериала» и вылеплена музыка сонаты. Как и трио, соната также является произведением лирико-драматического склада. Однако «удельный вес» драматических образов здесь явно возрастает, они уже занимают ведущее положение.

Конфликтное начало здесь всемерно усилено, музыкальное развитие — напряженнее, динамичнее. И возможно именно поэтому ощущение преодоления натиска грозных сил в финале сонаты здесь острее, реальнее, чем в трио. Ведь в трио неумолимый мотив «рока», как нечто неотвратимое, «пронзает» всю музыку и, несмотря на стремительный финал, полный могучих бурлящих сил, героического пафоса, оставляет о себе тревожную память. В сонате, в которой конфликт заостреннее, столкновение противоположных сил драматичнее, где, наконец, сама лейттема в самой сущности своей жестче, грознее, «злее», финал воспринимается как бурный прорыв восставших против зла сил, как энергичное преодоление грозного начала.

Огромная мощь сосредоточена в гордой, непримиримой теме финала, представляющей собой своеобразную модификацию лейттемы. Эмоциональное восприятие этого образа вызывает несколько, быть может, прямолинейную, но невольно напрашивающуюся ассоциацию — это Человек пошел в наступление, пошел поступью гиганта, не воинствующего, но и не уступающего своих завоеваний. И пусть порой мучителен его путь — он все равно не отступит. Страстная, захватывающая музыка сонаты звучит как волнующая поэма о нашем современнике, о становлении его характера — беспокойного, ищущего, мятежного, закаляющегося в жизненных бурях и мужественной героической борьбе.

Интересно проследить за ходом музыкального развития сонаты. В первой части сосредоточены основные образно-смысловые «узлы», от ко-

торых тянутся нити к другим частям, к другим музыкальным образам произведения. Это, в первую очередь, медленное вступление, напряженный, остро драматический характер которого вводит слушателя в мир глубоких переживаний, больших и значительных событий, о которых пойдет рассказ в дальнейшем.

В атмосфере мучительных раздумий, когда душа, словно зажатая в тисках тревожных чувств, мечется в поисках выхода, сурово и неумолимо звучит тревожный мотив — это мотив внутренних противоречий, как бы мотив «душевных оков». Этот мотив пронизывает музыкальную ткань, появляясь то в своем основном образе, внося в музыку тревогу и смятение (вступление, разработка первой части, средний раздел второй части), то преображаясь в новом облике. Трансформация его представляет собой интересный пример художественно-смысловой разработки темы. Почти не изменяясь интонационно, он ложится в основу главной партии первой части и главной темы финала, обретая и в том, и в другом случае совершенно новый характер.

Тема главной партии первой части — порывистая, тревожно-беспокойная, несет в себе заряд огромной внутренней энергии, она словно клокочет, готовая прорваться в любую минуту. Грозный «мотив протеста» (назовем его условно так) обрел здесь новый смысл, новый облик. Этому в значительной мере способствует пружинистый, остро-пульсирующий аккомпанемент, новая регистровая краска (мотив этот звучит в глухих басах, главная же тема проходит в более светлом среднем регистре).

Другая трансформация лейттемы происходит в теме финала, бурной, неудержимой. Упругая, «мускулистая» ритмика, вызывающая в памяти образы героических, воинственных танцев, ломающийся метр с режущими, настойчивыми синкопами, придали теме активный, целеустремленный характер.

Если в трио лейттема, воплотившая в себе силы, противостоящие человеку в его неудержимом движении вперед, сохраняет до конца свои «облик», выполняет свою драматическую функцию, в сонате «мотив протеста» в процессе развития музыки постепенно «подчиняется» силе активно-действенных образов и к концу окончательно преобразуется, становясь сам выразителем наиболее действенного, наиболее динамичного начала.

В этом большая убеждающая сила логического завершения борьбы, всего образно-смыслового развития музыки.

В первой же части заложена основа и другого строя образов — лирико-драматических. Напряженный драматизм музыки вступления, тоскливая отрешенность побочной темы свое непосредственное развитие находят в нежной, хрупкой, полной непередаваемой свежести и обаяния теме второй части, в печально-одиноким побочной теме финала. В характере, самом типе лирических тем есть существенное отличие от лирики трио — на смену широкой напевности ее музыки пришла выразительность речитативных, «говорящих» интонаций, подчеркивающих экспрес-

сивность, напряженность высказывания. Далекие регистровые соотношения между голосом, ведущим мелодию и аккомпанементом (побочная первая, финала, тема второй части), придают тематическим образам характер отрешенного одиночества, внутренней протрации. Это состояние особенно ощутимо в побочной теме финала, в печальных, словно душу «скребущих» флажолетах скрипки.

Эти два круга образов — образы страстно-драматической, мучительной борьбы и, с другой стороны, тоскливо-одинокое, словно мятущиеся в поисках выхода — смыкаются в финале. Концепция по существу не новая, но воплощена она творчески убедительно, с большой силой художественного воздействия.

Новый уровень динамизма, определивший повышенную степень эмоционального накала музыки сонаты обусловил значительное усложнение и обострение всего интонационного строя этого произведения. В нем заметно выделяются элементы, близкие современному «музыкальному словарю» советской камерной и симфонической музыки, особенно языку Шостаковича, Прокофьева. Отсюда — изломанный, угловатый рисунок многих тем, ладотональная неустойчивость мелодических фраз и отдельных оборотов, склонность к напряженным, несколько необычным интонационным ходам на широкие, «непевучие» интервалы и т. д. Однако при всей «современности» звучания музыкальный язык сонаты ярко национален, индивидуально характерен. Это — язык Бабаджаняна.

Очевидна национальная определенность и речитативной мелодики — в ней своеобразно претворяются черты ораторской патетики ашуго-гу-санского искусства (вступление), скорбно-драматической речитации трагических песен типа «Антуни» и «Крунк» (побочная партия первой части), сосредоточенно «раздумчивой» декламации лирических крестьянских песен (тема второй части, побочная партия финала).

Соната Бабаджаняна — произведение новаторское. Новое в нем — это глубоко своеобразное преломление опыта современного высокого симфонизма, сочетание его с духом, характером, традициями армянской национальной музыки.

По своей идейно-эмоциональной настроенности она близка к «духу эпохи», к ритмам современной жизни.

* * *

Свежую и интересную страницу вписал в армянскую камерно-ансамблевую музыку Эдгар Оганесян. Его фортепьянный квинтет и квартет памяти Аветика Исаакяна — произведения, которые проложили новые пути в развитии камерного жанра, открыли новые перспективы воплощения национального духа, характера, образов современности в их глубокой и тесной связи с прошлым народа.

Фортепьянный квинтет (ре мажор) — одно из наиболее значительных произведений Оганесяна, в котором свое яркое и своеобразное преломление получила основная, можно сказать, «лейттема» его творчества — тема Родины, точнее тема возрожденной Армении.

Именно с воплощением образов жизни армянского народа, его прошлого и настоящего связано содержание квинтета. В его четырехчастной композиции (традиционный сонатный цикл) разворачиваются события, захватывающие эпической мощью, драматическим накалом, яркой картинностью и многообразием.

В первой части композитор с большой силой выразительности рисует картину героической борьбы, столкновения могучих сил. Они сосредоточены в основных образах, представленных уже в экспозиции — в импульсивной главной партии, содержащей большой заряд внутренней энергии², мощными волнами распространяемой на все части цикла; в пленительной, с налетом легкой грусти побочной, которая в процессе сложного пути развития небывало обогащается, мужает, становится выразителем основной идеи произведения, завершающего этапа борьбы. Эта потенция интонационного и образно-смыслового развития, заключенная в основных темах квинтета, служит источником развития цикла, остродраматического разворота событий.

Вторая часть поначалу уводит в сферу жанровости, рисует живую танцевальную сценку, проникнутую нежной грацией, трогательным простодушием (какая красота, изящество заключены в целомудренно-чистой теме второй части!). Перед мысленным взором возникает яркая картина народной жизни. Но постепенно в стихию танцевальности проникают героические интонации (первая тема главной партии Первой части, которую мы будем называть «тема-призыв»), и картина преобразается — в кажущемся наивном простодушии обнаруживается могучий исполнский дух, дух богатырства.

Композитор прямо и непосредственно сосредотачивает внимание слушателя на важной мысли — подлинная героика сокрыта там, в народе, в нем непосредственный источник жизненной силы. И не случайно именно в этой части предвосхищается интонация ликующе-светлой темы финала³ — она звучит как своего рода провозвестник победного исхода борьбы.

Высшая точка драматической кульминации приходится на третью часть. Глубоко скорбный сказ о трагическом прошлом народа, о неисчислимых жертвах борьбы воспринимается как своего рода реквием. Музыка проходит путь от суровой, проникнутой философским осмыслением трагизма скорби до высокого накала чувств, прорываемых в пронизан-

² Интересна структура главной партии. Состоящая из трех тем, дополняющих друг друга и как бы представляющих различные грани одного сложного образа, она являет собой яркий пример «пластового наплыва». Прием, связанный непосредственно с практикой кино. В последнее время этот прием все больше проникает в музыкальное творчество, рождая порой чрезвычайно интересные явления. В музыке Оганесяна приемы «пластового наплыва» используются довольно часто и с большим искусством, выполняя в каждом случае значительную драматическую функцию. Он играет заметную роль и в композиции квинтета.

³ Эта интонация появляется у фортепьяно, в контрапункте с основной темой части (№ 42 партитуры), в момент ее последнего проведения.

ных острой болью интонациях (преображенная тема нежной, мечтательной побочной Первой части).

Финал квинтета убедительно венчает стройное здание цикла, замыкая линию «сюжетного» развития, провозглашая основной тезис — через героическую борьбу, вписавшую величественные, а порой и трагические страницы в историю народа, к бурному прорыву жизненных сил, к утверждению высокого идеала. Все та же «классическая» тенденция, преломленная и в этом случае индивидуально, убедительно.

Интересный путь проходит линия образного развития тем, их интонационной и смысловой трансформации. Призывный клич, который раздается с первых же тактов квинтета (первая тема главной партии, «тема-призыв»), пронизывают всю музыку. Это своеобразный, героический лейтмотив произведения, его основной внутренний тон, ведущая идея. Он определяет характер Первой части, насыщая его пафосом борьбы, активной действительности; упругой мужественной поступью, могучим притоptyванием врывается в яркую жанровую сценку Второй, накаляя стихию танцевальности, насыщая ее духом героических подвигов легендарных героев Сасуна; и далее, оставив за собой трагизм повествования Третьей части, широко расправив крылья, словно вольная птица, звучит в финале квинтета, где, слившись с его сияюще-светлой основной темой, ликующе звонко поет песнь победы, песнь освобождения, славу Родине.

Более глубокой трансформации подвергается тема побочной партии Первой части. Ее лирически-трепетная мелодия трогательно чиста и возвышенна. Она вся соткана из интонаций, овеванных мягким светом Мечты, ее порывистых взлетов (очевидна и психологически убедительна ее интонационная первооснова, восходящая к гениальной комитасовской — «Гарун»). Эта «тема Мечты», как путеводная звезда, витает в атмосфере богатырства Второй части. Ее подлинная образная глубина раскрывается в *Adagio*, где в момент высшего напряжения, на гребне кульминационной волны, она с огромной силой выражает остроту человеческого страдания. И, наконец, «венцом» художественного переосмысления, филигранной отделки темы является бурная ликующая тема финала. Нанося, словно искусный ювелир, почти неуловимые интонационный и ритмический штрихи, композитор показывает ее в новом, пожалуй, самом существенном качестве.

Подобное преобразование темы позволяет говорить о подлинно симфоническом интонационном развитии, о масштабности мышления композитора⁴. Примечательно, что к завершающему этапу развития идеи

⁴ Можно говорить и о других композиционных особенностях квинтета, в частности о твердой национальной ладовой основе музыки, о строении тем, в основе которых лежит типичная для армянской народной музыки квартовая интонация, о широком применении принципа интонационного остинато, в значительной мере определяющем характерный облик всех тем, о гармоническом своеобразии, тембровых и колоритических находках, ярко отразивших богатство оркестрового мышления композитора, о фактурном и метро-ритмическом разнообразии и о многом другом. Но в пределах статьи обо всем этом не скажешь.

произведения — к ликующему славлению Жизни подводит не тема главной партии, символизирующая призыв к борьбе, а «тема Мечты». В этом есть своя, глубоко жизненная закономерность — от мечты, через борьбу, через беспокойное активное действие к ее реальному воплощению в жизнь. Стремление к достижению высшего идеала, как всемерное раскрепощение духовных сил, утверждение духовной красоты человека.

В квинтете, этом героико-драматическом цикле «участвует» не один «герой». Здесь ощущаются массы, народ, действующий на широком историческом фоне.

* * *

Струнный квартет Э. Оганесяна стоит несколько особняком в армянской камерно-ансамблевой музыке. Мы не сможем найти его прототипа в ансамблевых сочинениях наших композиторов — это произведение глубоко отлично от своих жанровых «собратьев» и по замыслу и по его воплощению.

Посвящая квартет памяти Аветика Исаакяна (квартет написан вскоре после смерти поэта), композитор не ставил перед собой задачи программного характера.

Его увлек замысел иного плана — передать в музыке чувства, мысли, рожденные думами о величии творческой личности поэта, дать философски-обобщенный образ человека, жизнь которого была полна противоречий и мучительных исканий.

Квартет Э. Оганесяна — произведение глубоко самобытное. Оригинальность замысла обусловила своеобразие формы квартета, его композиции, а отсюда и выбор средств выразительности, принципов тематической разработки, фактуры. Несмотря на необычность интонационной сферы, музыка Оганесяна неразрывно связана с исконно народными истоками армянской музыки.

Здесь отчетливо слышатся отголоски отдельных народных песен — «Мачкал», «Крунк», «Сиреци, ярс таран». И мы с легкостью улавливаем интонационную связь с этими песнями, потому что эпохально они нам сравнительно близки. В музыке же квартета имеются и более отдаленные интонационные связи, истоки которых надо искать в древних армянских песнопениях. Они сказываются и в строгом рисунке мелодии, плавном опевании ладовых устоев, в гибко меняющихся ладовых красках (миксолидийской, эолийской, дорийской), наконец, в самом характере мелодики — суровом, сдержанно-величавом.

Итак, нигде композитор не нарушает чистоты стиля, национального своеобразия интонационной сферы музыки квартета. Она глубоко национальна и вместе с тем чрезвычайно современна в своем звучании. Лаколичные, несколько отрывистые, порой угловатые темы, смелые, а то и неожиданные гармонические звучания и сочетания, сложные политональные образования, густая полифоническая ткань, гибкая фактура — все средства выразительности призваны отразить строй чувств современного человека, тонкие психологические сдвиги его душевного состояния, его

трепетно-обостренное восприятие, философское осмысливание явлений действительности. Подобный образ мышления нашел свое смелое и интересное решение в музыкальной драматургии квартета.

Проследим бегло за ходом развития музыкальных мыслей. Главным музыкальным образом, лейтмотивом квартета является тема вступления — «тема-эпиграф». Вместе с тем эта тема является тем интонационным «зерном», из которого возникают и вырастают все тематические образования квартета. Их интонационная тесная взаимосвязь создает тематическую крепкую сплетенность, взаимообусловленность, внутреннюю спаянность музыки. Но вместе с тем, при этой интонационной родственности, каждое тематическое образование претерпевает большие образно-смысловые преобразования, непрестанно двигая, разворачивая ход музыкального повествования. Подвергаясь многообразным ритмическим, фактурным, интонационным трансформациям, основные тематические образы переосмысливаются, приобретают новые черты, обогащаются новыми красками. Таким образом, в своей многоликости они представляют, фактически, один цельный, но необычайно богатый, сложный и многогранный образ. Музыкальная драматургия квартета, как видим, глубоко продумана.

Композитор великолепно чувствует специфику квартета (ансамбля). Каждый голос здесь — носитель самостоятельной мысли, самостоятельной функции. Этого композитор сумел добиться, насытив музыкальную ткань квартета подлинной полифоничностью. В ней мы не найдем ни одной случайной интонации, ни одной брошенной музыкальной фразы. Логикой и естественностью обусловлен каждый поворот музыкальной мысли.

В полифонизме квартета родились сложные, порой многолинейные политональные соотношения. Как и в полифонизме, основанном на естественности и внутренней закономерности развития, диктуемом самим характером тем, так и в политонализме квартета есть своя глубокая логика, исходящая из характерных особенностей национальной ладовой и гармонической природы. Кстати, свежие и смелые гармонические сочетания рождены, преимущественно, на политональной основе⁵.

Чрезвычайно интересен квартет Оганесяна по форме. Необычность его формы проявляется в самой его конструкции — квартет трехчастен, однако три части цикла представляют как бы три раздела свободно трактованной формы сонатного аллегро. Первую часть можно рассматривать как экспозицию со своей внутренней разработкой и репризой, вторую часть — как разработку и третью — как репризу. Невзирая на то, что каждая часть в отдельности имеет свои четкие границы и образно-смысловые функции, тематическая родственность и тесная спаянность

⁵ Гармонический остов музыки квартета — увеличенное трезвучие. Оно слышится и в главных темах и в их развитии (с повышением то первой, то второй терции). Почти все политональные сочетания в квартете строятся на терцовых, чаще кварто-квинтовых соотношениях. Встречаются тритоновые соотношения.

всего музыкального материала создает единый ток музыкального развития и придает произведению большую цельность. Музыка квартета лишена тех резких тематических контрастов (сопоставлений и противопоставлений), которые так характерны для сонатного цикла. Здесь композитор, словно искусный мастер, все время шлифует, откристаллизовывает основную ведущую музыкальную мысль, тот главный образ, который дан в «теме-эпиграфе». Этот образ проходит как бы процесс внутреннего самоанализа, самоопределения, самоутверждения.

Вследствие всех этих качеств квартет в целом воспринимается как одночастный. Здесь не распадается, не разрушается форма отдельных частей, а происходит естественное стирание граней между частями. Это форма, гибко и пластично родившаяся в процессе образного развития музыки.

Квартет памяти Ав. Исаакяна — произведение, от которого веет удивительной мудростью. Здесь еще раз отчетливо выявлена основная тенденция творчества Оганесяна — глубокий интеллектуализм его музыки. Музыка его произведений и, в частности, квартета присущи благородство, внутренняя чистота и вместе с тем определенная эмоциональная скованность. Точнее целомудренная, чисто мужская сдержанность в выражении чувств. Эмоциональность в музыке квартета Оганесяна следует искать не на поверхности, а в ее глубинах. Это музыка, которая захватывает тем сильнее, чем больше познается.

Выделив для разбора пять ансамблевых сочинений армянских композиторов, мы не хотим ограничить ими большие достижения в этой области. К числу лучших ансамблевых сочинений, созданных в последнее десятилетие, следует отнести также квартеты К. Орбеляна (Золотая медаль на конкурсе VI Всемирного фестиваля), Д. Тер-Татевосяна (почетная премия на том же конкурсе), три квартета А. Пирумова (второй получил на упомянутом конкурсе Серебряную медаль), квартеты А. Степаняна и другие. Да, безусловно, не только пятью произведениями обусловлен подъем этого жанра армянской музыки. И, само собой разумеется, мы не намерены утверждать, что нет недостатков в развитии жанра. Они, безусловно, имеются. Как имеются какие-то просчеты и в разобранных нами сочинениях. Но не это входит в задачу данной статьи. Выбор этот продиктован тем, что именно в этих, на наш взгляд, пяти сочинениях свое наиболее полное, наиболее законченное выражение получили основные тенденции, которые накапливались на протяжении нескольких десятков лет в нашей музыке, выявились потенциальные источники дальнейшего развития этого жанра.

Пять произведений — пять различных путей, глубоко-индивидуальных, самобытных и в то же время тесно связанных между собой общностью целей, задач, идейно-смысловой направленности. Если по-

пытаться одним штрихом охарактеризовать своеобразно-индивидуальное в этих сочинениях, мы бы сказали, что музыку квартета Мирзояна отличают тонкий лиризм, сочетающийся с широким, мудрым взглядом на мир, в умении видеть его во всем разнообразии противоречий и в неотразимой прелести его внутренней гармонии; музыке трио Бабаджаняна свойственна эмоциональная «открытость», буйный прорыв чувств, щедрая «самоотдача»; в то время как в его сонате эти же тенденции развиваются больше вглубь, по пути более утонченной психологизации, обостренной динамизации музыкальных образов; музыку квинтета Оганесяна отличает эпическая суровость и мужественная сила, философская умудренность и глубокий оптимизм; для его же квартета памяти Аветика Исаакяна характерен скупой лаконизм в выражении чувств, эмоциональный аскетизм, интеллектуализм мышления.

Каждый из этих путей интересен по-своему и обогащает своим неповторимым «штрихом» лицо армянской камерно-инструментальной музыки, приближая ее к высшему этапу композиторского мышления — симфонизму.

Մ. Պ. ՏԵՐ-ՍԻՄՈՆՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԱՆՍԱՄԲԼԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՈՐՈՇ ՏԵՆԵՆՑՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ա մ ֆ ո լ յ ո լ մ

Կամերային-գործիքային անսամբլը հայկական երաժշտության մեջ նոր ժանր է: Իր գոյությունը այն պայմանավորված է պրոֆեսիոնալ երաժշտական արվեստի զարգացմամբ, իսկ դա Հայաստանում արմատավորվել է, փաստորեն, սովետական կարգերի հաստատմամբ:

Այնուհանդերձ, պատմական մեծ ժամանակաշրջանում ժանրն անցել է բազմաճյուղ զարգացման, որոնումների, ազգային ոճի շտկման բարդ ուղի: Իսկ այդ ուղին բերել-հասցրել է ժանրի բուռն վերելքի, քնարական-հոգեբանական գծի խորացման ու հարստացման, կերպարների և մտածողության, գաղափարների ու հույզերի դրամատիզացման՝ արդիական մակարդակի: Առանց նման վերելքի կամերային գործիքային անսամբլները չէին կարող վերաճել իսկական սիմֆոնիզմի:

Ժանրի կազմավորման վերընթաց ուղին նշանավորվել է այնպիսի ստեղծագործություններով, ինչպիսիք են Էդվարդ Միրզոյանի լարային կվարտետը, Առնո Բաբաջանյանի դաշնամուրային տրիոն և ջութակի սոնատը, Էդգար Հովհաննիսյանի դաշնամուրային կվինտետը ու Ավ. Իսահակյանի հիշատակին նվիրված լարային կվարտետը:

Հոգվածի մեջ ուշադրությունը սեփական վերահիշյալ հինգ երկերի վրա, հեղինակը չի ցանկացել դրանցով սահմանափակել ժանրի առավել հաջողված նմուշների թվարկումը:

Վերջին տասնամյակի ընթացքում ստեղծված անսամբլային երկերի հատ-
ընտիր ժողովածուին կարելի է վերագրել նաև Կ. Օրբելյանի, Զ. Տեր-Քազե-
վոսյանի, Ա. Փիրումովի, Ս. Ստեփանյանի կվարտետները: Սույն ընտրությունը
թելադրված է հետևյալ նկատառումով. մեր կարծիքով այս հինգ երկերի մեջ
իրենց առավել լրիվ և առավել ավարտուն արտահայտությունն են գտել մեր
երաժշտության մեջ վերջին տասնամյակների ընթացքում կուտակված հաս-
տատված հիմնական ուղղությունները: Բացի այդ, դրանց մեջ պետք է փրնտ-
րենք ժանրի հետագա զարգացման աղբյուրները: Բսկ այդ աղբյուրները ան-
սպառ են, չցամաքող:

Նախընտրած հինգ երգերից յուրաքանչյուրը հետաքրքիր է, յուրովի և իր
անկրկնելի «դեմքով» հարստացնում է հայկական կամերային-գործիքային
երաժշտությունը: