

К. Э. ХУДАБАШЯН

ЛАДЫ И ГАРМОНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НИКОГАЙОСА ТИГРАНЯНА

Круг ладов, представленный в обработках Тиграняна, весьма широк и разнообразен. И это вполне естественно. Армянская городская музыка (которую композитор избрал предметом своих аранжировок), развившаяся на основе сочетания традиций армянской крестьянской и «общевосточной» (в частности Закавказской) музыки, вобрала в себя многие элементы музыкальной речи (в том числе и лады), которые были типичными для окружающих Армению народов. Так, в пьесах Тиграняна фигурируют лады, которые почти не встречаются в крестьянских мелодиях — лидийский, дорийский, дважды двойственный. Двойственный лад, который характерен лишь для крестьянских трудовых песен, представлен у Тиграняна в тринадцати пьесах, среди которых ни одна не является обработкой трудовой песни, в то время, как эолийский лад, типичный для армянской монодии, фигурирует всего в семи обработках. Насколько разнообразна картина ладовой основы пьес Тиграняна, можно судить хотя бы по одному перечислению ладов, фигурирующих в них: лады с увеличенной секундой: двойственный, дважды-двойственный, гармонический минор⁴, гармонический минор и гармонический мажор, натуральные лады—эолийский, локрийский, дорийский, лидийский, дорийско-эолийский; мажорный лад; лады, основанные на сочетании тетрахордов, заимствованных из двух ладовых систем (двойственный + локрийский).

Звукоряд лада расширяется и усложняется при записи, т. к. Тигранян стремился передать особенности нетемперированного строя восточных инструментов посредством вариантной альтерации (например — вариантная альтерация терции лада).

Широкий диапазон ряда мелодий выявляет еще одну особенность ладов восточной музыки — неоктавность строения (например, звукоряд танца «Ранги»: *cis, d, e, f, gis, [a], h, c, d*).

Полутоновые морденты и форшлаги, столь любимые Тиграняном и передающие, по его словам, манеру игры на восточных инструментах, в известной степени вносят в лад элементы хроматизации.

Понятно, что гармонизация мелодий, основанных на натуральных и двойственных ладах неоктавного строения, и вариантность в альтерации ставили перед композитором ряд весьма сложных задач как в выборе ладо-тональности, так и аккордики.

Остановимся сперва на вопросах соотношения лада и тональности. Решение как будто ясно: гармонизовать мелодию в том ладу, в котором

она протекает. В ряде случаев так и делается. Так, например, несколько мелодий в эолийском ладу гармонизованы в своей же ладо-тональности: «Дагстани», «Шавали»—лад мелодии h-эол, гармонизация h-эол; «Гюмрийский круговой танец»—лад a-эол, гармонизация a-эол. В двойственном ладу наличие двух потенциальных тоник позволяет избрать одну из них в качестве определяющей тональности. «Узундара», «Шалахо», «Эйдарн», «Эрзруми»—лад двойственный E-a, тональность a-moll; «Чаргя»—лад H—дважды двойственный, тональность H-dur⁻²⁻⁶. Выбор совсем прост, когда лад мелодии—гармонический минор («Баяты Шираз», «Дой-дой») или мажор («Азербайджан», «Тарс-пар», 1 ч., «Вер-вер»).

Но в мелодиях, протекающих в локрийском ладу («Зурни-трнги», «Кяндрбаз»), выбор тональности для гармонизации не так прост. Остановимся для примера на танце «Зурни-трнги». Лад танца e-локрийский, звукоряд h, c, dis, [e], f, g, a, b. Тоникой лада будет уменьшенное трезвучие e-g-b, т. е. созвучие, малоподходящее для того, чтобы фигурировать в роли тоники, особенно в те времена, когда творил Н. Тигранян. Поэтому вполне естественно, что Тигранян (а также Екмалян и Комитас) гармонизовал мелодии, развивающиеся на основе локрийского лада в ладо-тональности, расположенной на терцию ниже—в натуральном мажоре, или же в миксолидийском ладу с повышенной второй ступенью (в данном случае C-миксолидийский⁺²). По этому поводу Х. С. Кушнарев пишет: «Согласно установившейся еще в конце прошлого века традиции, мелодии, развивающиеся на основе локр₃ за редким исключением, гармонизируются композиторами не в ладу с локрийской тоникой, а в мажорном ладу, расположенном большой терцией ниже. При таком методе гармонизации, основной характер лада мелодии растворяется в ладу гармонического сопровождения; локрийская тоника оттесняется на положение верхней медианты. Хотя подобный метод гармонизации и дает в отдельных случаях высокохудожественные результаты (Комитас «Взяла кувшин», «Сгораю я», Тигранян «Зурни-трнги»), однако справедливость требует признать, что подлинная природа локрийского лада остается при этом совершенно невыявленной»¹.

Слова Х. С. Кушнарева о невыявлении природы лада и все же высокохудожественном результате гармонизации можно отнести также к обработкам Тиграняна мелодий в лидийском ладу. Здесь представлены две песни в обработке для фортепиано: «Тун ари» и «Вард кошикс» (крайние части). Лад песен лидийский, главенствующая ладо-тональность обеих—мажор («Тун-ари»—лад A-лид, гармонизация в A-dur, «Вард кошикс»—лад D-лид, гармонизация в D-dur). И хотя специфика лада затусована подобной гармонизацией, однако обе пьесы относятся к числу наиболее удачных обработок этих народных мелодий.

Принцип выбора ладо-тональности гармонического сопровождения для ряда мелодий, развивающихся на основе дорийского и эолийского ладов, несколько иной. Так лад пьес «Фатен ктам» и третьей части танца

¹ Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодиатической музыки, Ленинград, 1958, стр. 432.

«Вер-вер» — *fis*-дорийский, гармонизация *E-dur*, *A-dur*, *fis-moll*; лад «Финджан» (крайние части) — *e-дор*⁻⁵ гармонизация *g-moll*, *e-moll*; лад «Ереване трнги» — *e-эол.*, гармонизация *G-dur*, *e-moll*. Как видим, здесь мелодии гармонизируются в ладо-тональности, расположенной терцией выше (т. е. в параллельном мажоре), а в первых двух также и секундой ниже, а затем лишь в основной.

Выбор и смена тональностей в этих пьесах объясняется тем, что развитие первых интонационных циклов мелодий этих танцев протекает в верхней сфере лада и имеет своим центром побочные ладовые опоры.

Так, в «Ереване трнги» терция, будучи побочной ладовой опорой и центром всего запева, определила мажорное наклонение начальных интонационных циклов танца и, следовательно, тональность мажора в гармонизации. В припеве, где происходит свертывание лада и нисхождение к основной тонике, выявляется минорность наклонения лада, что и находит соответствующее отражение в гармонизации (тональность припева *e-moll*). В «Фатен ктам» и III части «Вер-вер», развивающихся на основе дорийского лада терц-септимальной основы, тоника появляется лишь в конце мелодии (в завершающем кадансе), а интонации танца в целом колеблются между III и VII ступенями. Отсюда наличие двух тональностей гармонического сопровождения *E-dur* и *A-dur*, сочетание которых происходит на основе переменности функций. Но, так как мелодия завершается кадансом на тонике лада, то во всех этих случаях в конце возникает необходимость перехода в основную ладо-тональность, что и совершается путем модуляционного хода. Случаев, когда пьеса целиком гармонизируется в тональности ладовой опоры, очень мало. Нам удалось зафиксировать лишь один — танец «Джейран». Лад танца *fis-эол.*_{3,4}, гармоническое сопровождение *h-moll*, *A-dur*, *h-moll*.

В приведенных выше примерах (за исключением «Джейран»). гармоническое развитие строится вначале в тональности ладовой опоры, а затем переходит в тональность основной тоники. Примеров обратного типа (т. е. в начале тональность тоники, а затем ладовой опоры) почти не встречаем. Объясняется это очевидно тем, что одной из характерных черт армянской мелодии является опевание ладовой опоры в первых ее циклах, а в дальнейшем развитии интонации мелодии все больше и больше склоняются к тонике.

Итак, во всех этих случаях выбор ладо-тональности обработки определяется: активно выраженными ладовыми опорами, развитием первых интонационных циклов мелодий в верхней сфере лада, их группировкой вокруг ладовых опор, временно принимающих на себя функции тоники, а также, в ряде случаев, переменностью ладовых опор.

Исходя из вышеприведенных примеров, мы можем сделать вывод о еще одной характерной особенности тональной системы обработок Тиграняна: смене ладо-тональностей гармонического сопровождения на основе единого лада мелодии. В данном случае наличие двух или трех тональностей, возникающих в процессе развертывания мелодии в

одном ладу, объясняется, как отмечалось выше, активно выраженными ладовыми опорами.

Другой характерной особенностью гармонии Н. Тиграняна является объединение одноименных ладов (в виде их чередования или смещения) при сохранении единого лада в мелодии. Так, например, на основе двойственного лада Е-а, в танце «Ранги» происходит следующая смена ладов в гармоническом сопровождении: А-dur, А-гармонический мажор, А-мелодический мажор, а-moll. Или другой пример — «Дюз пар». Лад двойственный Е-а, тональности гармонического сопровождения — А-гармонический мажор, А-гармонический мажор². «Тун-ари» — лад А-лид, гармонизация А-dur, А-гарм. мажор, А-лид. «Шахназ» — лад двойственный А-d, гармонизация D-dur, d-moll.

Подобная смена ладов гармонического сопровождения на основе единого лада в мелодии происходит по двум причинам:

1. Неоктавность строения лада.
2. Вариантность ступеней.

Обратимся к первой причине объединения одноименных ладов в гармонизации — к неоктавности строения ладов. В этих случаях в мелодиях мы встречаем вариант одной ступени (а именно VI) в разных октавах. Как известно, интервал уменьшенной октавы является одной из характерных особенностей звукоряда ладов армянской (и вообще восточной) монодической музыки. Он образуется в результате специфики построения диатонического звукоряда ладов армянской музыки на основе сцепления кварт. Создающаяся таким путем направленность звукоряда вверх в сторону бемолей и вниз в сторону диезов порождает нетождественность октавных звуков.

В виду того, что звукоряд народных мелодий и танцев ограничивается в большинстве случаев диапазоном децимы², имеется налицо один октавный повтор звука, а именно VI ступени, которая соотносится с нижней медиантой в интервале уменьшенной октавы.

Мы встречаемся с таким явлением в основном в тех мелодиях обработок Тиграняна, которые развиваются на основе двойственного лада: «Ранги», «Шахназ», «Ет у арач», «Чобан баяти», «Эйдари», «Эрзруми». Во всех этих случаях мелодии гармонизируются в тональности верхней потенциальной тоники (Е-а — в а-moll, А-dur), а потому VI ступень выступает как верхняя медианта избранной тональности. И, следовательно, результатом ее вариантности, или скорее нетождественности, в аккомпанементе попеременно выступают то мажорная, то минорная тоники.

² По этому поводу Х. С. Кушнарев пишет: «Как известно, лады армянской монодии, будь то натуральные, или двойственные или лады «Зартуги», в своем наиболее развернутом виде представляют собой обычно не более чем декахорд, лишь в редких случаях они достигают объема эндекахорда или додекахорда. Этим их пределы ограничиваются; выход за пределы такого объема в сторону бемолей или в сторону диезов влечет за собой разложение систем, дезорганизацию их внутренних связей». См. Х. Кушнарев, ук. соч., стр. 601.

Таким образом, гармонизация мелодии совершается в гармоническом миноре-мажоре.

Обратим внимание на интересную деталь: в ряде случаев понижение или повышение VI ступени влечет за собой соответствующий «огзвук» в гармонизации (см. «Эйдари», «Ранги», «Нава» — раздел «Умаюн»); в других, повышенная VI ступень выступает в аккомпанементе как бы самостоятельно, теоретически исходя из неоктавности структуры лада, т. е. аккомпанемент расположен на октаву ниже, и, следовательно, VI ступень должна фигурировать в своем повышенном виде (см. «Ранги», «Ет у арач»). Таким образом, в первом случае аккомпанемент дублирует звукоряд мелодии, а во втором — звукоряд мелодии и аккомпанемент ориентируются на один и тот же ладовый центр, расположенный в одной октаве.

Примеры, подобные первому, названы Х. С. Кушнаревым «двухрегистровым построением», подобные второму — «однорегистровым»³.

Обычно, в обработках Тиграняна, в одной и той же пьесе выступают как приемы «однорегистрового» построения, так и «двухрегистрового». Примером может служить танец «Ранги», где в начале каждого предложения в аккордах аккомпанемента дублируется звукоряд мелодии, а в последних тактах словно продолжается ее звукоряд, и таким образом ярко выступает неоктавность строения лада. Такое же сочетание двух приемов находим в танце «Эрзруми», где в гаммообразном и арпеджированном противосложении, выступают то признаки A-dur'a гармонического (до диэз), то a-moll'я (до бекар). Итак, в вышеприведенных примерах ладовая переменность мажора-минора основывается на неоктавности строения лада.

Другой случай, когда вариантность VI ступени вызывает в сопровождении мажоро-минорные «переливы», возникает в дорийско-эолийском ладу. Яркий пример тому — мугам «Нава» (I часть дастга «Нава»). Лад мугама е-дорийско-эолийский, VI вариантная ступень — «с», «sis»

В виду того, что активно выраженная ладовая антитеза (IV ступень — «а») часто берет на себя функции тоники, гармоническое развитие протекает то в тональностях е-эол, е-moll, то в A-dur и a-moll. Ладовая переменность возникает в результате того, что лад «Нава» «е» попеременно выступает в мелодии то как эолийский, то как дорийский; вариантная VI «с», «sis» в тональности побочной опоры (А-а) фигурирует в виде верхней медианты, а следовательно, ее вариантность придает ладу то мажорную, то минорную окраску.

Следует добавить, что ладовая переменность не всегда находит отражение в тональном плане произведения. Так, в качестве примера приведем мугам «Баяти-курд», о звукоряде которого сам Тигранян пишет, что «при движении вверх повышается VI ступень, спускается же нату-

³ См. Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории, раздел «О возможности использования ладов монодии в многоголосной музыке», стр. 601.

ральным минором». Создающийся при этом дорийско-эолийский лад (е-дор, эолз) накладывает определенный отпечаток на всю пьесу, но никак не отражается на выборе тональностей и модуляционном плане.

На предыдущих страницах нами были рассмотрены примеры объединения одноименных ладов на основе их неоктавной конструкции.

Примеры, к рассмотрению которых мы перейдем в этом разделе работы, как будто внешне не отличаются от вышеприведенных. Тот же вариант терции, те же мажоро-минорные переливы. И однако их нельзя подвести под рубрику предыдущих потому, что в этих случаях вариантность терции основана не на конструкции лада, а создана самим композитором, и также находит отражение в гармонизации.

Как мы отмечали выше, Н. Ф. Тигранян стремился к воспроизведению нетемперированного строя восточных инструментов (об этом говорится в его статьях и в книге Гумреци)⁴. Его особенно заботила нетемперированная большая терция, которая в «восточном» строе звучит ниже, чем в «европейском». Стремясь сгладить это противоречие в звучании терции на рояле, он в своих обработках «вариантно» альтерирует терцию лада, создавая этим чередованием некую иллюзию нетемперированного строя. Причем в ряде случаев это варьирование терции выступает в виде проходящих нот («Баяти-Шираз», «Нава», «Ноуруз-Араби», «Шарашуб», «Эйдари»), в других терция «сглаживается» форшлагом или трелью («Вард кошикс», «Вер-вер», «Ет у арач», «Еревани трнги», «Зурни-трнги», «Тарс пар», «Тун ари», «Фатен ктам», «Финджан», «Чобан-Баяти»).

Как правило, в тех случаях, когда вариант терции дается посредством трели или форшлага, это на ладо-тональности произведения и аккордике не отражается, хотя само по себе создает достаточно выпуклый ладовый колорит⁵.

В тех же случаях, когда вариант терции включен в мелодию в виде проходящей ноты, он в ряде пьес вызывает смену лада (временную), т. е. мажоро-минорные переливы.

Примеры этого мы встречаем в мугамах «Нава», «Ноуруз-Араби» и «Шахназ». В «Ноуруз-Араби» вариантность верхней медианты («с», «сis») вызывает в тональном отношении постоянные колебания между а-mol гармоническим, мелодическим и А-dur, с соответствующими изменениями во всей аккордике.

⁴ См. Н. Тигранян, Воспоминания, 1935, рукопись. Музей литературы и искусства: Гумреци, Н. Ф. Тигранов и музыка Востока, Ленинград, 1927, стр. 25.

⁵ К вышеуказанному добавим, что полутоновые трели и форшлагги, являющиеся неотъемлемой деталью пьес Тиграняна (которые, как он пишет, включаются в мелодию в целях подражания сазандарам), словно хроматизируют лад (см. «Вер-вер» трели на IV, V, VII ступенях, «Тарс пар» — трели на IV ступени). Хроматизация происходит в тех случаях, когда полутоновая трель в качестве вспомогательного звука использует альтерированную ступень лада (внеладовый звук). В тех же случаях, когда вспомогательный звук остается в пределах лада («Адрбеджан», «Баяти Шираз», «Дюз пар»), трели имеют лишь колористическое значение.

В «Шахназе», где вариантная медианта («f», «fis») в очень сильной степени оказывает влияние на ладо-тональность и гармонизацию, мы также встречаемся со смещением d-moll, D-dur. Причем ладовые колебания придают особую красочность этому произведению.

Обращаясь к вопросу о строении аккордов, об их взаимосвязи в обработках Тиграняна, невозможно ограничиться лишь тем, чтобы проследить, как ладовое своеобразие монодии отражается на выборе аккордов и их структуре. И вот почему. Тигранян записывал и гармонизовал музыку преимущественно народно-инструментальную. А это означает, что он имел дело фактически не с одnogолосной музыкой, а двухголосной⁶, ибо в народных инструментальных ансамблях мелодия чаще всего исполняется на фоне органного пункта (верхнего или нижнего). Причем этот органнй пункт не неподвижный (тянувший лишь тонику лада), а сменяется несколько раз на протяжении исполняемой пьесы. Напомним по этому поводу сказанное Тиграняном: «Восточные музыканты на своих инструментах (зурна, дудук и др.) исполняют пьесы таким образом: солист играет мелодию, а втора тянет по очереди вышеуказанные четыре господствующие ступени лада»⁷.

При исполнении на таре также возникают моменты двухголосного, а иногда даже аккордового звучания (проведение плектром по всем струнам): «В торжественных и патетических местах средние струны и басы его (тара) берутся органнм пунктом, в виде тремоло, в сопровождении мелодии, исполняемой на двух высоких струнах тара»⁸.

В образовании многоголосия, с нашей точки зрения, играют определенную роль также и ритмические удары по дайре (бубну), типлипиту (литаврам) или давулу (барабану). Эти ритмические постукивания как бы вносят элемент третьего голоса, который хотя и не имеет звуковысотной определенности, но тем не менее представляет вид аккомпанемента.

Перенесение этого ритмического голоса на фортепиано сообщает ему звуковысотную определенность и, таким образом, делает его участником в многоголосном гармоническом комплексе. В качестве характерного примера можно привести танец «Джейран» или заключительный гяф

⁶ Вот что пишет по этому поводу Ю. Н. Тюлин: «Существует мнение, что многоголосие несвойственно народной музыке некоторых национальностей—армянской, азербайджанской, узбекской, таджикской, туркменской, казахской, татарской и др. Но это справедливо лишь по отношению к чисто вокальной, хоровой музыке. В вокальной же музыке с инструментальным сопровождением (гомофонной) весьма свойственной этим народам, и чисто инструментальной постоянно встречается двухголосие. В аккомпанементе на струнных инструментах верхний голос обычно гетерофонно дублирует пение, а нижний выдерживает органнй пункт или передвигается в одинаковом интервале с верхним голосом (в квинте, реже в кварте, но не в терции).

Еще более свободно используются гармонические сочетания в чисто инструментальной народной музыке. Нередко нижний голос здесь становится более подвижным и самостоятельным. Такое двухголосие образует самые разнообразные интервалы в соответствии с удобством исполнения на данном инструменте». Сборник «Очерки по теоретическому музыкознанию», Ленинград, 1959, стр. 7.

⁷ Гумреци, ук. соч., стр. 27.

⁸ Гумреци, ук. соч., стр. 28.

«Баяти-курда», где подражание ударным на фортепиано вначале проводится на звуках тонической квинты, октавы и трезвучия (Баяти-курд), а затем в аккомпанементе, следующем за развитием мелодии, возникает ряд гармонических последовательностей, которые в ритмическом отношении оформлены как подражание ударным.

Таким образом, Тигранян при прослушивании и записи образцов народного творчества уже имел дело не с одnogолосными, а, по-меньшей мере, двух или трехголосными образцами.

В процессе обработки для фортепиано танцев и мугамов композитор сопровождал их аккомпанементом, в котором использовал как приемы, принятые в классической музыке, так и свойственные народной манере исполнения. Сам композитор отмечал связь аккомпанемента своих обработок с народно-инструментальным исполнением: «а гармонизацией и аранжировкою старался подражать наиболее характерному и лучшему исполнению и роду передачи из числа слышанных мною». Поэтому при анализе общего многоголосного комплекса произведений Тиграняна следует опираться на положение, что структура аккордов, их состав, иногда и последовательности, а также приемы фигурации, регистровое расположение зачастую продиктованы стремлением подражать сазандарам.

А если композитор воспроизводил в определенной степени на фортепиано игру сазандаров, то несомненно со всеми элементами структуры аккордов, последовательностей в смене органного пункта, он, волей—неволей, отражал ладо-гармоническую специфику аккомпанемента сазандара.

Поэтому, говоря об отражении ладов монодии в аккордике и гармоническом движении обработок Тиграняна, невозможно рассматривать эти вопросы лишь в связи с ладом. Невозможно отделять воспроизведение игры сазандаров в аккомпанементе от структуры аккорда, гармонического движения и пр. и связывать последние лишь с ладом. Ибо очень многое из того, что мы называем натурально-ладовой гармонией, связано с теми созвучиями, которые возникают в инструментальной, народной музыке.

В этом отношении гармония произведений Тиграняна представляет большой интерес, т. к. будучи в свое время первым опытом передачи на фортепиано звучания сазандара, в этом смысле являлась образцом для более позднего поколения армянских композиторов.

По всем вышеизложенным причинам, вопросы, связанные с аккордикой и гармоническим движением в обработках Тиграняна, нами будут рассматриваться в двоякой связи: 1) в связи с ладами и 2) в связи с использованием гармонических сочетаний, возникающих в народной инструментальной музыке.

Но прежде чем перейти к рассмотрению вышеуказанных вопросов, скажем несколько слов о складе (типе) музыкального изложения в обработках Тиграняна. Для них характерен гомофонно-гармонический

склад, аккордовый склад, но не чужды и приемы полифонического развития.

Ряд произведений (например, «Эйдари», «Еревани трнги» и пр.) целиком основан на гомофонном складе. В других (например, «Чаргя», «Шахназ», «Фатен к там») — склад смешанный, представляющий собой сочетание аккордового с гомофонным.

В ряде обработок рисунок баса настолько гибок, что служит в качестве орнаментирующего голоса или приобретает самостоятельное полифоническое значение (например, «Тарс-пар», «Чаргя», часть «Мансурия»). Весьма характерен для гомофонного стиля Тиграняна метод гармонической фигурации («Узундара», «Еревани трнги» и пр.), при котором создается весьма прозрачное двухголосное звучание. Подобный тип изложения (мелодия одногласно, аккомпанемент в качестве фигурированного органного пункта), несомненно связан с народно-исполнительской традицией (*ησι* и мелодия).

Переходя к характеристике аккордики и гармонического движения, обратимся вначале к типичному приему гармонизации танцев и мугамов — к выдержанным звукам в нижних или верхних голосах, т. е. к органному пункту и верхней педали. Появление и того и другого основано как на стремлении подражать исполнительской манере сазандара, так и на использовании наиболее яркого приема, подчеркивающего тонику или побочную ладовую опору. В фактурном отношении органнй пункт выступает в самых различных видах. Его характерными приемами являются: квинтовый органнй пункт, выдержанный в виде ритмически равномерной гармонической фигурации («Дагестани», «Фатен к там» II ч., «Дой, дой», «Еревани трнги»), ритмически равномерно повторяемый тонический бас, на котором выступают, опять-таки в виде гармонической фигурации, аккорды основной и побочных ступеней («Вер-вер», «Ранги», «Гюмрийский круговой танец»), ритмически фигурированная аккордовая педаль («Гюмрийский круговой танец», часть *Allegretto scerzando*), выдержанный квинтовый бас, опеваемый путем однотипной мелодической фигурации («Зурни-трнги»), тремоло («Чаргя», «Баяти Шираз», «Ноуруз Араби»).

В подавляющем большинстве, органнй пункт образуется на тонике (тонической квинте, тоническом трезвучии, тоническом басу). Исключением является танец «Дагестани», где органнй пункт попеременно тонический и на VII натуральной ступени.

Фактурное, ритмическое, а отчасти и гармоническое оформление органного пункта вытекает из жанра самой пьесы.

Так, в танцевальных пьесах нет органного пункта в виде тремоло, т. к. в народе их исполняют духовые инструменты в сопровождении ударных. Естественно, что здесь органнй пункт воспроизводит острый, подчас синкопированный ритм ударных, или создает равномерный гудящий фон — *ησι* (например, «Дагестани»).

В обработках же мугамов (исполняемых на таре), весьма часто встречаемся с тремололированным органным пунктом. В гяфах (являю-

щихся частью мугама) опять-таки нет тремоло, т. к. в момент исполнения гяфа вступает дайра (ударный инструмент), на котором выбивается ритм, сопровождающий танцевальный мотив.

Верхняя звонкая педаль ритмически и фактурно менее разнообразна. Обычно это квинтовое тремоло («Баяти курд») или ритмически равномерно повторяемый звук, который берется в начале каждого такта выше нот мелодии, тянется на протяжении всего такта и возобновляется в следующем такте (см. например, «Дагестани», «Вер-вер», «Фатен к там»). Иногда выдержанный звук перебрасывается на октаву ниже, в средний голос, мелодия продолжается в верхнем, а затем вновь происходит обмен местами: педалью опять служит верхний голос, мелодия же идет в среднем. Прием этот — верхний тянувшийся звук — также несомненно возник у Тиграняна в результате воспроизведения на фортепиано исполнительской манеры сазандаров.

В гармоническом отношении, в отличие от органного пункта, верхняя педаль чаще основывается на побочной ладовой опоре. Так, в «Джейран» — на IV ступени лада, в «Баяти курд», «Тарс пар», «Шалахо», «Вер-вер» — на квинте, «Кяндрбаз» — на терции. Но встречается также и верхняя педаль на тонике — например, в «Зурни-трнги».

В ряде произведений встречаемся с двойной педалью — верхней и нижней. Они могут быть обе тоническими («Зурни-трнги»), или нижняя тонической, верхняя — на побочной ладовой опоре («Баяти-курд», «Тунари», «Тарс пар»).

В этом случае фактурное и ритмическое оформление верхней и нижней педали отличается друг от друга.

Звонко звучащая верхняя педаль придает обработкам своеобразное изящество, прозрачность, а временами терпкость и остроту. Последняя возникает в тот момент, когда верхняя педаль и звук мелодии образуют интервал малой или большой секунды (см. например, «Джейран», «Зурни-трнги», «Кяндрбаз», «Чаргя»). Правда, вслед за этим следует немедленное разрешение в терцию, но и эти маленькие «остроты» вносят свой колорит в общее звучание.

Верхний тянувшийся звук обычно бывает гораздо менее длительным, чем нижний. Он длится всего несколько тактов (4—5). На его основе возникает еще один прием гармонизации — верхняя втора. Это словно педаль, но выдержанная всего на протяжении одного такта и сменяющаяся опять-таки выдержанным в одном такте (а иногда в половине такта) другим звуком. Примеры этого мы встречаем в «Ранги», «Шюштар». Иногда эти «призвуки» возникают всего раз в одном такте, словно своим звоном напоминая тонику или побочную опору лада («Финджан», «Кавказ», «Дой-дой»). Эта верхняя втора, наряду с выдержанными звуками в верхних голосах также весьма характерный гармонический и колористический прием обработок Тиграняна.

Структура аккордов. Для произведений Тиграняна характерна терцовая структура аккордов (трезвучия, сектаккорды, временами альтерированные аккорды). Единственное, что является отличительным свой-

ством его аккордики, это то, что в его обработках значительно чаще, чем это мы встречаем в классической музыке, используется созвучие квинты. Эти двузвучия фигурируют у него как в одновременном звучании (часто с удвоением тоники, см. «Нава», «Вард кошикс», «Джейран»), так и в виде гармонической фигурации («Еревани трнги», «Шалахо»). Использование такого обилия квинт в качестве гармонического сопровождения основано на двух предпосылках: 1) традиционном органном пункте (квинты), принятом как в народной, так и в композиторской—профессиональной музыке; 2) ладовом и акустическом своеобразии восточной мелодии. Не останавливаясь подробно на первом пункте, который не требует комментариев, обратимся ко второму.

О пропуске терции, вследствие неидентичности звуковысотного положения терции в темперированном и нетемперированном строе, пишет сам композитор⁹. Это одна из причин (акустическая) частого использования двузвучия квинты в аккомпанементе обработок Тиграняна. Другая причина — неоктавность строения звукоряда восточных мелодий.

В частности, в двойственном ладу вариантность (в разных октавах) VI ступени лада приводит к тому, что гармонизация в тональности верхней потенциальной тоники создает постоянные мажоро-минорные колебания, которые и «вызывают к жизни» нейтральную в ладовом отношении тонику (тоническую квинту). Возникшее по этой причине звучание чаще всего фигурирует в кадансах. Завершение ладово неопределенной тоникой словно подчеркивает мажоро-минорную ладовую переменность всего произведения (см. например, «Ранги», «Нава», часть «Бави», «Шарашуб», «Баяти Шираз», заключительное Allegretto).

Наличие большого количества квинтаккордов (двузвучий) и их фактическое использование в качестве основы для гармонизации в произведениях Тиграняна, явилось в армянской музыке в какой-то степени начальным этапом осознания квинты как самостоятельного созвучия, пригодного для гармонизации не менее, чем трезвучие. А появление в момент органного пункта наложения двух квинт (см. танец «Узундара») — предпосылкой дальнейшего развития аккордов новой квинтовой структуры.

Продолжая дальше анализ аккордов и их последовательностей в обработках Тиграняна, в связи с отражением лада в гармонии, обратим внимание на наличие ряда аккордов, основанных на ступенях натуральных ладов и двойственного лада. Надо сказать, что мы погрешим против истины, если скажем, что обработки Тиграняна обильно насыщены аккордами подобного типа. Нет, в основном, Тигранян использует классическую аккордику мажора и гармонического минора, и в аккомпанементе его пьес (если исключить квинтовые двузвучия, последовательности квинт и органные пункты) слышим весьма часто употребляемые доминантсептаккорды, уменьшенные септаккорды и проч.

Это не означает, что Н. Тигранян в процессе многоголосной обра-

⁹ См. Гумреци, ук. соч., стр. 27.

ботки вводит изменения в звукоряд натурального лада путем альтерации, проводимой в аккомпанементе. Обычно (за редким исключением) он придерживается звукоряда лада, но, как мы писали выше, избирает такую тональность, которая нередко нейтрализует специфическое, натурально-ладовое звучание. Напомним, что он гармонизирует мелодии, развивающиеся на основе двойственного лада, в подавляющем большинстве, в тональности верхней потенциальной тонки, следовательно, в гармоническом мажоре-миноре. Мелодии же, развивающиеся на основе дорийского лада гармонизованы в мажоре, расположенном на большую секунду ниже или на терцию выше. И то и другое создает полную слуховую нейтрализацию натурально-ладовых оборотов.

Среди всего множества мелодий, построенных на основе разнообразных натуральных и двойственных ладов, свое характерное отражение в аккордике нашли лишь некоторые мелодии, развивающиеся на основе эолийского лада и лада «Чаргя». Среди первых упомянем прежде всего танец «Дагестани», где происходит последовательная смена органного пункта на I и VII натуральной ступенях; мугам «Баяти-курд», где встречается «островок» с характерными натурально-ладовыми оборотами (e-эол: III, VII_n, III, VII_n, III, V_n, I); танец «Джейран», где секундовое соотношение тональностей (h-moll, A-dur) создает элементы натурально-ладового оборота (I, VII_n, I).

Довольно ярко проступают натурально-ладовые обороты и в танце «Шавали» (h-эол; эол. IV₇, VII_n, I); здесь так же, как и в танце «Дагестани» не отдельные «островки», а весь танец гармонизован на этой основе.

Особое внимание на себя обращает дастгя «Чаргя», где вся аккордика целиком построена на звукоряде дважды двойственного лада «Чаргя».

Итак, подытоживая все вышензложенное об аккордике и гармоническом движении в обработках Н. Тиграняна, отметим, что им применяется аккордика и последовательности простого, если можно сказать, стандартно-классического типа, со включением ряда характерных натурально-ладовых оборотов, аккордов, основанных целиком на ступенях звукоряда данного лада и квинтовых двузвучий.

Необходимо отметить, что этим скромным арсеналом аккордики Н. Ф. Тигранян пользуется весьма умело, создавая необходимый эффект и выразительность регистровым расположением аккордов, создавая моменты насыщенности и разряженности звучания путем использования различного состава аккордов. Так, например, если сравнить обработку танцев «Джейран» и «Ранги» с обработкой «Гюмрийского кругового танца», то увидим насколько разный характер придан им составом и регистровым расположением аккордов. В первых двух—прозрачность звучания, создаваемая высоким регистром и гармонической фигурацией, вводящей поочередно тона аккордов («Ранги»), обилие аккордов с пропущенными терцией и квинтой («Джейран»). В «Гюмрийском круговом танце»—плотность, насыщенность, даже некоторая громоздкость звуча-

ния, создаваемая октавным удвоением, четырехголосным составом аккордов аккомпанемента.

Подобный выбор состава и регистрового расположения, несомненно, продиктован художественным замыслом композитора, стремящегося в этих своих обработках отразить в одном случае нежность и изящество девичьих танцев, в другом — размах, грубоватую силу кругового танца, исполняемого обычно мужчинами.

При сравнении обработок ряда мугамов также встречаемся с весьма умелым использованием выразительных свойств аккордов. Так, полнзвучные аккорды (3-х—4-х голосные), аккордовый склад, октавные удвоения характерны для дагста «Чаргя» (см. части «Гясар», «Мансурия»), который охарактеризован композитором как «Поэма войны». Напротив, для «Ноуруз-Араби», имеющего содержанием лирическую картину пробуждения природы, характерен склад гомофонный, с одnogолосным изложением мелодии, сопровождаемой квинтовым тремоло в верхнем регистре. Здесь аккордовый склад появляется лишь под конец в части «Геойфари», в которой музыка носит гимнический характер («благословение» даров природы).

Гармонический язык обработок Н. Ф. Тиграняна весьма скромен и прост и все же, в определенной степени, отличается индивидуальностью стиля. Наряду с натурально-ладовыми оборотами в гармоническом движении, аккордами, основанными на звукоряде лада, специфическое звучание многоголосной обработки мелодий создается характерной ладовой переменностью, частым использованием квинтовых двузвучий и последовательностей долгих педалей (особенно в верхних голосах), специфическим звучанием «по-восточному» мелодизированных кадансов и, наконец, приемами, воспроизводящими на фортепиано и струнных игру сазандаров. Все эти детали, связанные с обработкой восточной мелодии, сыграли немаловажную роль в формировании гармонии армянских профессиональных композиторов, выдвинувшихся одновременно с Тиграняном или после него.

Из этих деталей особо отметим одну — полутоновые трели и форшлагги, вносящие элементы хроматизации и ладовой переменности. Как нам кажется, «продолжением» этих малосекундовых трелей и форшлаггов было их одновременное, слитное звучание, «вкрапливаемое» в аккорд. Таким образом возникли терпко звучащие аккорды с малыми секундами, столь характерные для гармонического стиля Романоса Меликяна, Арама Хачатуряна и ряда современных армянских композиторов. Это вполне естественный процесс создания гармонических комплексов на основе специфических мелодических и ладовых оборотов. А полутоновые трели и форшлагги именно являются специфической особенностью мелодий восточных народов, манерой интонирования, которая несомненно должна была найти и нашла свое отражение в гармонии.