

---

## СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ В АРМЕНИИ\*

ЛАУРА СЕДРАКЯН

Основы жанра фортепианной транскрипции в армянской музыке были заложены в XIX веке. Композиторы, сделавшие первые шаги в этом жанре, фактически явились и родоначальниками армянской фортепианной музыки вообще. Что бы они ни писали, какие формы бы ни использовали, они всегда ставили главной целью разработку фольклорного богатства своего народа, распространение и внедрение в быт народных песен и танцев. Они сознательно опирались на интонационные и жанровые особенности армянской народной музыки.

Становление и развитие жанра фортепианной транскрипции в Армении, как и в ряде других стран, шло по двум направлениям. Одни композиторы стремились осуществить переложение без каких-либо существенных изменений композиционной структуры и характера оригинала. Другие, наоборот, понимали транскрипцию как нечто более свободное и старались осуществить перевод оригинального сочинения в сферу иных инструментально-выразительных средств путем значительных изменений оригинала.

В первом случае возникли транскрипции, чрезвычайно близкие по духу к оригиналу и бывшие по сути дела простым, скрупулезно точным переложением обрабатываемого материала. Во втором — транскрипции более свободного плана, приближающиеся по характеру и форме к рапсодиям, парафразам, попури и т. п. Как в одном, так и в другом случае применение транскрипций мыслилось двояким. Они предназначались не только для концертного исполнения, но и для домашнего музицирования, которое в XIX веке получило на Кавказе довольно широкое распространение.

Разумеется, создавая те или иные транскрипции, армянские композиторы не могли не опираться на опыт своих предшественников, композиторов других стран и национальностей. Они по-своему развивали традиции, сложившиеся в транскрипционном жанре до них, в частности, традиции Листа. Это в особенности относится к тем композиторам, которые шли по второму пути и создавали транскрипции свободного характера.

Вместе с тем, в транскрипциях армянских композиторов, к какому бы направлению они ни принадлежали, всегда находят отражение их

---

\* В статье проводится сравнительный анализ фортепианных транскрипций Р. Андриасяна и оригиналов Комитаса.

идейно-эстетическая позиция, национальная специфика, индивидуальные черты их стиля. Это сказывается и в самом преобразении нотного текста оригинала — его мелодики, ритмического рисунка, композиционной структуры, формы, и в сопровождающих нотный текст исполнительских ремарках — обозначениях темпа, динамики, артикуляции и т. д.

Пелегко бывает отделать качества, присущие армянским транскрипциям как искусству национальному, от свойств, присущих им вообще как искусству переложения. С этой целью анализ национальных транскрипций сопровождается сравнением последних с транскрипциями, созданными в других странах. В чужой музыкальной литературе можно яснее почувствовать то, что отличает ее от своей, легче провести водораздел между привычным, близким «своим» и непривычным «чужим». Приходится также учитывать, что далеко не всегда композиторам удается передать в транскрипции своеобразие оригинала и его художественные достоинства. И, конечно, следует постоянно считаться с тем, что на их место приходит другое, связанное с тембровыми особенностями и техническими возможностями инструмента, для которого сделана транскрипция. Здесь становится яснее значение фортепиано, как инструмента наиболее удобного для переложения, ибо фортепиано больше, чем какой-либо другой инструмент, в состоянии возместить неизбежные при переложении «потери». Исторически это доказано в полной мере: достаточно вспомнить те многочисленные транскрипции для фортепиано вокальной, скрипичной, органной музыки, которые с эпохи романтизма прочно вошли в концертный обиход европейских стран. Подтверждается это и всей творческой практикой армянских композиторов, сумевших передать средствами фортепиано интонационное и метро-ритмическое своеобразие армянской музыки — народной и народно-профессиональной, как вокальной, так и инструментальной. Достаточно вспомнить хотя бы замечательные образцы народно-песенного искусства гусанов, ставшие основой для фортепианных транскрипций. Это песни Саят-Новы, Дживани, Шерама и др.

Делу собирания, записи и обработки армянских песен и танцев уделяли много внимания Комитас и Н. Тигранян. И они же (что не случайно) были первыми армянскими композиторами, обогатившими профессиональную музыку неувядаемыми образцами транскрипций армянских народных песен и танцев. Как Комитас, так и Тигранян чрезвычайно бережно относились к обрабатываемому материалу. Благодаря им первое направление в жанре армянской фортепианной транскрипции не только оформилось, но и получило мощный толчок к дальнейшему развитию.

Возникновение второго направления в жанре армянской фортепианной транскрипции в основном связано с именем Геннария Корганова. Несмотря на то, что созданные им произведения, в сущности, не выходят за рамки поверхностного ориентализма и грешат дилетантизмом, его вклад в развитие армянской фортепианной музыки и, в частности, армянской фортепианной транскрипции не подлежит сомнению. Корганов закрепил ее связи с русской и западноевропейской фортепианной

музыкой и попытался перенести жанры и формы последней в армянскую музыку. Его фортепианные пьесы и обработки — фантазии, рапсодии, сюиты-попурри (типа «Баяти») отличаются красочностью и изяществом изложения, порой и композиционной смелостью.

Пути, намеченные зачинателями жанра фортепианной транскрипции в Армении, были успешно освоены армянскими композиторами последующих поколений. Среди тех, кто явился преемником основных национальных традиций в жанре фортепианной транскрипции, заметное место занимает Р. Андриасян. Он внес в этот жанр немало оригинального, интересного и содействовал становлению и утверждению нового типа обработок — развернутой фортепианной транскрипции концертного плана. Об обработках Р. Андриасяна с большой похвалой отзывался Арам Хачатурян. Он писал: «Они созданы рукой настоящего мастера»<sup>1</sup>.

Какими же средствами Андриасян достигал полноценного перенесения песенной обработки Комитаса в иную, чисто инструментальную сферу? Сравним транскрипции Андриасяна «Гарун а», «Кагавик», «Ов арек», «Ой Назан им», «Абрбан», «Цирани цар» и послужившие для них оригиналом соответствующие обработки Комитаса. Рассмотрим прежде всего те изменения, которые претерпевает в транскрипциях Андриасяна форма обрабатываемых песен. Эти изменения сравнительно небольшие. И в оригинале, и в транскрипциях мы встречаемся с обычным куплетным построением. Но в транскрипциях налицо и некоторые отступления от формы оригинала. С одной стороны, происходит как бы ее сжатие, уменьшается количество куплетов (инструментальная сфера не терпит буквального многократного повторения). Так, в транскрипции «Гарун а» вместо трех куплетов, имеющих в оригинале, встречаются лишь два, в транскрипции «Кагавик» вместо четырех куплетов — три, в транскрипции «Цирани цар» вместо четырех куплетов — лишь один. С другой стороны — происходит известное расширение формы, добавляются целые вступления (например, в транскрипциях «Кагавик», «Гарун а», «Ов арек», «Абрбан»), причем порой весьма значительные (вступление в «Кагавик» — 19 тактов; заключение в «Абрбане» — 18 тактов, «Кагавик» — 23 такта, «Гарун а» — 6 тактов, «Ов арек» — 5 тактов); порой расширяются вступления (например, в «Абрбане»).

Вставляются соединяющие, замыкающие такты (например, в транскрипциях «Гарун а», «Кагавик»), как бы восполняющие квадратные построения.

В транскрипциях порой господствует вариационный принцип. Особенно это заметно в обработках «Кагавик» и «Ой, Назан им» (или в «Гарун а»). В одних случаях вариационность касается мелодии, в других — сопровождения, в третьих — и того, и другого.

Весьма интересные изменения встречаются и в звуко-высотной сфере. Правда, автор транскрипции обращается с мелодией обрабатываемых песен весьма бережно. В сущности, он не меняет ее, стремясь сохра-

<sup>1</sup> Н. Ա ն գ ը ը ր ա ս յ ա ն, Դաճնաճորալիկն երգեր, Երևան, 1974, էջ 5:

нить ее интонационный характер. Но все же некоторые отклонения от оригинала при внимательном анализе можно обнаружить. Сошлемся, например, на вариантные изменения мелодии в пьесе «Кагавик» (такт 20), где переставлены звуки *g* и *d*. Или в пьесе «Ов арек» (такт 26), где звуки *g* и *c* заменены звуками *h* и *d*. Автор транскрипции нередко прибегает и к альтерации мелодических звуков. Так, в обработке «Ой, Назан им» часто варьируется III ступень (*cis-c*), а в обработке «Абрбан» затрагивается то VI ступень, то VI пониженная ступень.

С помощью подобного рода звуко-высотных альтерационных изменений обостряется образная выразительность, эмоциональная напряженность. Отчасти это компенсирует утрачиваемую на фортепиано гибкость вокальной мелодии.

Помимо звуко-высотных альтерационных изменений, автор транскрипций вносит также и тембро-регистровые изменения в мелодию (например, в обработках «Гарун а», «Кагавик», «Ой, Назан им», «Абрбан»).

Андриасян нередко пользуется приемами утробения голосов, а также дублирования мелодии в октаву (например, в обработках «Гарун а» — такты 33, 34 и т. д.; «Ой, Назан им» — такты 5, 6 и т. д.; «Цирани цар» — такты 8, 9, 15, 16 и т. д.; «Абрбан» — такты 19, 20 и т. д.). Обычно автор обработок пользуется этими приемами с целью большей динамизации кульминаций. Часто кульминационные нарастающие излагаются аккордами (например, в обработках «Ой, Назан им» — такты 18, 20, 22; «Цирани цар» — такты 19, 20).

В мелодии обработок нетрудно также найти морденты и форшлаги, которых нет в оригинале. Укажем хотя бы на мордент во втором такте обработки «Ой, Назан им», который как бы усиливает танцевальный характер мелодии.

Встречаются в обработках Андриасяна и пропуски отдельных звуков мелодии (например, в обработке «Абрбан», где в тактах 27, 28 пропущен звук *e*). Вместе с тем, порой в обработках имеется и добавление мелодических звуков (например, в обработке песни «Цирани цар», где в шестом такте добавлен звук *b*). Интереснейшая деталь! Этого звука нет в оригинале, но он встречается (по сведениям Р. Атаяна) в одном из вариантов песни, приведенном в рукописи Комитаса под номером 302. Можно предположить, что автор транскрипции не только хорошо знал обработки Комитаса для голоса в сопровождении фортепиано, но и тщательно изучал его рукописи, был знаком со многими вариантами народных песен.

В свете сказанного становится ясно, что Андриасян, крайне бережно относившийся к оригиналу, все же вносил в свои обработки мелодико-интонационные изменения — в одних случаях для освежения мелодической линии, в других (например, варьирование III ступени в обработке «Ой, Назан им») — для достижения гармонической насыщенности, в третьих (например, варьирование VI ступени в обработке «Абрбан») — для создания разнообразия ладовых окрасок. Но, пожалуй, чаще всего в мелодии обработок встречаются изменения ритмического порядка. Они весьма разнообразны по характеру. В одних случаях — это увели-

чение длительности звуков мелодии (например, в обработке «Кагавик», эпизод A-dur, «Цирани пар», такты 10, 11, 15, 16 и др.), в других — автор транскрипции видоизменяет ритмический рисунок, снимая точки, стоящие рядом со звуками, или же, смещая акценты на разных долях такта. Тем самым достигается ритмическое варьирование мелодии, обострение или сглаживание ритмического рисунка.

Существенной трансформации подвергается оригинал и в гармоническом отношении. Она касается как ладо-тональности, так и модуляционного плана. Нередко встречаются изменения в аккордах. Вот несколько характерных примеров, поясняющих сказанное. Автор транскрипций в основном не изменяет тональности песен Комитаса. Однако следует отметить ряд немаловажных моментов. Так, в песне Комитаса «Ой, Назан им» затрагиваются две тональные сферы: начинается песня в тональности B-dur, а завершается в тональности g-moll. Автор же транскрипции излагает песню в новой тональности (a-moll). Минорная окраска здесь достигается благодаря выдержанному в басовой партии звуку а.

Сравним песню Комитаса «Гарун а» с транскрипцией Андриасяна. В песне Комитаса, в вокальной партии отсутствует ключевой знак ас при ладовой тонике с (дорийский лад), в то время как фортепианное сопровождение изложено в тональности с-moll. В транскрипции Андриасяна — также традиционный с-moll, т. е. Андриасян кладет в основу транскрипции именно фортепианное сопровождение комитасовской обработки, сохраняя в то же время ладовое своеобразие вокальной партии.

По-прежнему строит автор обработок и их модуляционный план. Так, особенностью многих обработок является отход от тонального плана оригинала с целью внесения новизны и разнообразия. Например, песня «Кагавик» Комитаса целиком выдержана в тональности B-dur, в транскрипции же последовательно чередуются три тональности: B-dur (вступление и первый куплет), Des dur (второй куплет) и наконец A-dur (третий куплет и заключение); песня «Абрбан» у Комитаса изложена в тональности минорного наклонения — а дорийской с привлечением лада мажорной окраски, тоника которого расположена на секунду ниже. В обработке Андриасяна эти ладовые сферы расширены очень естественной модуляцией в h дорийский и, соответственно, в A миксолидийский. Эти ладовые блики обогащены хроматизмами, идущими от мажорно-минорного гармонического мышления.

Излюбленным приемом автора транскрипций является использование альтераций и хроматики в аккордах и в сопровождающих голосах. Это достигается путем повышения или понижения ступеней лада. С одной стороны, это повышение IV, VI, VII ступеней, а с другой — понижение II, III, VI ступеней. Так, в обработке «Гарун а» следует отметить момент привнесения хроматизма в общую гармоническую ткань при диатоничности мелодии (монодии): фригийская II ступень des, хроматическая вариантность I ступени ces-c (последовательность септаккорда IV ступени, проходящего квартсекстаккорда VI ступени и септаккорда II

ступени, где септаккорды полууменьшенные — септаккорд IV ступени с пониженной квинтой). Последнее придает этим гармониям сходство с субдоминантовыми гармониями Рахманинова. В обработке «Кагавик» вследствие понижения III и VI ступеней образуются аккорды мажорные (мажорные трезвучия III ступени и VI ступени). Здесь нетрудно обнаружить и II пониженную ступень (неаполитанскую). При одновременном звучании пониженных II и III ступени, V ступени и тоники образуются своеобразные секундовые аккорды (эпизод A-dur). Кстати, таким секундовым аккордом заканчивается пьеса, оставляя ощущение незавершенности (d-cis). В обработке «Ой, Назан им» также встречаются альтерированные ступени. Здесь часто используется в миноре мажорное трезвучие IV ступени (путем повышения VI ступени). Нередко варьируется III ступень (cis-c), понижается II ступень (h-b), повышаются IV и VII ступени (dis, gis). Альтерация ступеней имеет место и в обработке «Абрбан». Здесь затрагивается то VI ступень, то VI пониженная ступень (такты 5—7, 35—37). Впрочем, данный прием использован в фортепианном сопровождении песни Комитаса; Андриасян лишь варьирует его, перенося понижение VI ступени в мелодию своей обработки; в дальнейшем изложении он еще более расширяет сферу применения альтерации, искусно комбинируя альтерированные звуки в триольных фигурациях. Альтерация II ступени (II фригийская) наличествует также и в транскрипции «Цирани цар».

Из всего сказанного о гармонических изменениях можно сделать следующие выводы:

1. Автор обработок широко использует альтерацию — или путем понижения II, III, VI ступеней, или путем повышения IV, VI, VII ступеней. Этим достигается гармоническое разнообразие, колористическая контрастность. Однако автор обработок не затрагивает диатонической основы мелодии — оригинала; все альтерационные изменения относятся к сфере гармонии.
2. Хроматические изменения Андриасян чаще всего вносит в кадансовые кульминационные эпизоды.
3. Заметно желание показать определенный мелодический оборот в различных ладовых окрасках («Абрбан» — такты 5—7, 35—37).
4. Если у Комитаса имеются альтерированные ступени (например, IV повышенная и VI пониженная в «Гарун а»), то они имеют мелодическое происхождение. Андриасян же собирает их в аккордовый комплекс (такт 24), где создается полное ощущение септаккорда ДД VII ступени с пониженной III ступенью.
5. Заметна также тенденция к использованию секундовых аккордов, которые строятся на основе альтерированных и неальтерированных ступеней лада.

Таким образом, гармонический язык обработок приобретает яркий характерный для армянской народной музыки оттенок.

Автор транскрипций искусно использует самые разнообразные приемы полифонии. Так, например, Андриасян постоянно прибегает к при-

сму подголосочной полифонии. Часто применяет он приемы имитационной полифонии (обработки «Ов арек», «Кагавик», «Ой, Назан им», «Абрбан»), канонической имитации (обработки «Гарун а» — такт 42, «Ов арек» — такты 49—50 и т. д.). При этом Андриасян нередко использует полифонические приемы, имеющиеся в оригиналах, как бы расширяя их внутренние потенции. Сошлемся хотя бы на приемы подголосочной и имитационной полифонии, а также на мелодические противостолжения к теме («Ов арек», такт 41 и т. д.), скрытые в нижнем и среднем голосах. Иногда Андриасян прибегает к особому приему фактурной полифонии («Абрбан»), расслаивая музыкальный материал на мелодическую и фактурно-гармоническую линии.

Фортепианная фактура транскрипций Андриасяна существенно отличается от фактуры фортепианного сопровождения оригинала. Прежде всего она значительно обогащена, более разнообразна, насыщена и объемна по звучанию. Автор транскрипций достигает этого разными путями. Например, если в песне «Гарун а» у Комитаса фортепианное сопровождение построено на чередовании восьмых, то в обработке песни у Андриасяна эти восьмые последовательно заменяются сначала шестнадцатыми (квартоли, секстоли), затем тридцать вторыми. Если в той же песне у Комитаса фортепианное сопровождение изложено скупыми средствами и охватывает в сущности всего лишь два регистра инструмента, то в обработке Андриасяна фортепианная фактура значительно богаче, особенно в кульминационных эпизодах. Аналогичную картину можно наблюдать и в обработках «Ой, Назан им» и «Абрбан», где в кульминационном разделе охватывается почти все звуковое поле инструмента. Если в песне «Цирани цар» у Комитаса фортепианное сопровождение основано на весьма ограниченном использовании форшлагов и арпеджиато, то обработка Андриасяна построена на равномерном арпеджированном движении шестнадцатыми, что напоминает фортепианную фактуру произведений Рахманинова (заметим попутно, что Андриасян отталкивается при этом от форшлагов оригинала). Автор транскрипций нередко пользуется таким важным средством формообразования, как фактурная динамика. Динамическое развитие достигается путем частой смены фактуры (например, в обработках «Гарун а», «Кагавик», «Цирани цар», «Ов арек», «Ой, Назан им»).

Обращает на себя внимание и то, что обработки Андриасяна отличаются заметным перевесом октавно-аккордового изложения. В сочетании с многократным (варьированным) повторением основных мелодических оборотов это способствует разработке музыкального материала, динамичности изложения.

Существенно, что преобразования, осуществленные автором транскрипций, касаются не только самого нотного текста, но и исполнительских указаний — темпа, агогики, динамики, фразировки, артикуляции, акцентуации и т. д. В одних случаях они минимальны, в других — весьма значительны и позволяют судить об исполнительской трактовке транскрипций. Сравнительно небольшие изменения введены Андриася-

ном в сферу темпа. В основном обозначения темпов в песнях Комитаса и в обработках Андриасяна совпадают. Однако у Андриасяна имеются все же известные отклонения от темпа оригинала. Причем эти отклонения теснейшим образом связаны с метро-ритмическими изменениями, внесенными автором транскрипций (заметим, кстати, что изменения метро-ритмического порядка никогда не бывают случайными, они вызваны желанием изменить характер пьес и в свою очередь усиливают изменение этого характера). Так, к примеру, песня «Ой, Назан им» у Комитаса изложена в размере  $12/4$ , а обработка — в размере  $6/8$ , т. е. единица измерения оригинала — четверть заменяется в транскрипции восьмой. Поэтому, несмотря на то, что и в обработке, и в песне темповое обозначение одно и то же — *Allegro*, скорость движения все же не одинакова: обработка исполняется несколько быстрее и легче, чем оригинальная песня. Или: размер песни «Абрбан» у Комитаса  $4/4$ , обработка же изложена в размере *♩-alla breve*.

Естественно, что обработка должна исполняться быстрее, чем комитасовский оригинал, и благодаря этому несколько изменяется характер песни — в транскрипции она принимает скерцозный характер. Еще более типично изменение метро-ритма, происходящее в обработке «Цирани цар». В оригинале песни наличествуют два размера  $4/4$  и  $3/4$ . В обработке же последовательно чередуются  $4/4$ ,  $3/4$ ,  $6/8$ ,  $5/4$ ,  $3/4$ ,  $4/4$  и, наконец,  $3/4$ . Такая частая смена метро-ритма способствует повышенной выразительности изложения и делает более естественным *morendo*, кстати, отсутствующее в оригинале.

Помимо изменений основных темповых указаний, в обработках встречаются и более мелкие агогические изменения. Сошлемся хотя бы на *sostenuto*, *rosso agitato*, *espressivo*, *morendo* в обработке «Цирани цар» или на *cantabile e espressivo* в обработке «Ов арек», отсутствующие в оригинале. Все они, как и подразумевающиеся в ряде мест *rosso gubato*, несомненно, усиливают образную сторону исполнения и возмещают утрату поэтически выразительного словесного текста, к сожалению, неизбежную при перенесении вокального произведения в чисто инструментальную сферу.

Иной характер имеют динамические изменения, встречающиеся в обработках Андриасяна. Они не столько затрагивают диапазон динамических отклонений (как в обработках, так и в оригинале мы встречаем все основные градации от пианиссимо до фортиссимо), сколько касаются самого времени динамических нарастаний и спадов. Так, если динамические нарастания в песнях Комитаса осуществляются в относительно короткий промежуток времени, в обработках Андриасяна они распространяются на большие участки: кульминация подготавливается задолго, как бы исподволь. Обращает на себя внимание и то, что автор транскрипций широко пользуется приемами партитурной динамики. Например, в обработке «Гарун а» (такт 33) партия левой руки обозначена пиано, а партия правой руки — форте; в обработке «Ов арек» (такт 13) верхний голос — меццофорте, а средний — пиано; такт 31 — верх-

ний голос — форте, а средний голос — меццофорте; в обработке «Цирани цар» (такт 28) верхний и нижний голоса — пианиссимо, средний голос, ведущий тему, — меццофорте. Все это в сочетании с часто применяемыми динамическими контрастными сопоставлениями (чередование форте и пиано на коротких участках) повышает выразительность обработок и опять-таки служит своеобразной компенсацией за утрату текста песни.

В органической связи с темповыми, агогическими и динамическими изменениями, встречаемыми в транскрипциях, находятся и фразировочно-артикуляционные преобразования. Они чрезвычайно обильны и различны по характеру. В одних случаях они ведут к раздроблению мелодической линии, к фразировке мелкими штрихами (в обработках «Ой, Назан им», «Кагавик»), в других, напротив, — к расширению мелодической линии в изложении мелодии более крупными фразами, например, в обработках «Цирани цар», «Гарун а». Но во всех случаях Андриасян, внося изменения в фразировочно-артикуляционные элементы оригинала, исходит из существа, из образного содержания обрабатываемого материала, стремясь ими либо усилить танцевальность, упругость, жанровость характера оригинала, либо выразить скорбно-печальное настроение, свойственное оригиналу. Этой же цели служат у Андриасяна средства более мелкой интонационной динамики. Если у Комитаса интонационная динамика детализирована и находится в органическом единстве с вокально-речевой интонацией, то у Андриасяна она заметно укрупнена и подчиняется законам инструментальной сферы (обработки «Гарун а», «Кагавик», «Цирани цар»).

Надо сказать, что и Комитас, и Андриасян широко используют артикуляционные обозначения, но используют их каждый по-своему. Обозначение *tenuto* поставлено в песнях Комитаса в основном над звуками побочных ступеней лада, в обработках Андриасяна — над тоническими звуками. Комитас исходит из вокально-речевой интонации, Андриасян — скорее из инструментального характера изложения. Естественно, что Андриасяну приходится в своих обработках чаще применять артикуляционные обозначения для выражения того или иного образа, настроения, столь ясно подчеркиваемого словесным текстом песни. Так, в обработке «Ой, Назан им» обозначения *staccato*, *pop legato*, *tenuto* способствуют подчеркиванию танцевального характера, в обработке «Абрбан» частые *staccato* и *tenuto* оттеняют скерцозность музыки. Нередко встречающееся обозначение *leggiero* придает музыке изящество, грациозность.

Порой с помощью обозначения *tenuto* («Цирани цар») автор транскрипции как бы усиливает декламационный характер фраз — лишнее свидетельство того, что он всегда думает об эквивалентной замене отсутствующего слова.

Широко использованы Андриасяном также приемы *martellato*, с помощью которых достигается особое звучание и опять-таки усиливается образность. Несомненный интерес представляют и темброрегистро-

рые приемы, используемые в обработках, например, в обработке «Кагавик» (такты 83—84), где значится обозначение «есо», предусматривающее звучание, воспроизводящее эхо: Или в обработке «Гарун а» (такты 29 и т. д.), где 64-е в партии правой руки как бы передают всплеск воды.

Укажем еще на использование разного рода акцентов, не только на чисто динамическом плане, но и в красочном отношении.

Из сказанного выше можно сделать вывод, что характер, настроения, образы комитасовских песен Андриасян существенно не изменяет, а лишь стремится к большей яркости и рельефности в выражении этих настроений. Впрочем, в некоторых обработках он находит и новые оттенки настроений. Например, в обработке «Гарун а» Андриасян еще более сгущает трагические краски песни, в обработке «Кагавик» как бы «осветляет» краски, обработке «Ой, Назан им» автор придает танцевальный характер, обработке «Абрбан» — скерцозный характер, а в обработке «Цирани цар» еще более драматизирует основной образ, придавая ему подчеркнуто декламационный характер.

Несомненно также, что многие особенности транскрипций Андриасяна обусловлены необходимостью как-то восполнить отсутствие поэтического текста оригинала и вполне законным желанием передать характер сочетания голоса и фортепиано, столь специфического для песен Комитаса. Бывают и случаи, когда действие транскриптора диктуется необходимостью преодолеть сравнительно быстрое угасание звука, свойственное фортепиано при воспроизведении в нем вокальной мелодии. Разумеется, многое в транскрипциях объясняется и индивидуальными склонностями самого Андриасяна, например, стремлением к повышенной эмоциональности, контрастности и концертной масштабности выражения. Все это так или иначе сказывается в преобразованиях нотного текста оригинала, а также в исполнительских указаниях. Транскрипции Андриасяна интересны не только с точки зрения композиции, но и в исполнительском (пианистическом) плане. Андриасян является одним из основоположников жанра транскрипции концертного типа в армянской фортепианной музыке. О художественной значимости транскрипций Андриасяна красноречиво свидетельствует их широкая концертная жизнь в республике и за ее пределами:

ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՏՐԱՆՍԿՐԻՊՅԻԱՅԻ ԺԱՆՐԻ  
ՍՏԵՂԾՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄԻ՝

ԼԱՌԻՐԱ ՍԵՏՐԱԿՅԱՆ

Ա. մ. փ. ո. փ. ո. մ.

*Ինչպես ամենուր, Հայաստանում եւ գաղնամուրային տրանսկրիպցիայի ժանրի ստեղծումը ընթացել է երկու ուղղությամբ. կոմպոզիտորներից ոմանք ձգտել են փոխադրումը կատարել բնօրինակի կառուցվածքն ու բնույթը առանց էական փոփոխության ենթարկելու, մյուսները, ընդհանրապես, տրանսկրիպ-*

ցիան ընկալել են որպես ինչ-որ ազատ մի բան և աշխատել են ստեղծագործության փոխադրությունը իրականացնել զործիքային-արտահայտչական այլ միջոցների ուղորտում՝ ընօրինակի նշանակալից փոփոխությունների ուղիով:

Պաշնամուրային տրանսկրիպցիայի ժանրում ազգային հիմնական ավանգանների հետևորդների շարքում արժանի աեղ է գրադեցնում Ռ. Անգրիասյանը. որն այդ ժանրի մեջ մացրեց յուրօրինակ, թարմ և հեաաքրքիր շաա աարեր և նպաստեց նոր աիպի մշակումների՝ համերգային ընգգրկման գաշնամուրային արանսկրպցիայի ստեղծմանն ու հաստատմանը: