
ФОРТЕПИАННЫЕ ТАНЦЫ НИКОГАЙОСА ТИГРАНЯНА

ЛАУРА СЕДРАКЯН

Если рассматривать жанр фортепианной транскрипции в Армении в широком плане, т. е. отнести к нему самые различные виды переложений и обработок заимствованного музыкального материала—либо в сфере народного, либо в сфере профессионального искусства, то транскрипции Никогайоса Тиграняна займут в этом жанре совершенно особое место. Это не только воссоздание средствами другого «инструмента»—фортепиано—оригинального музыкального материала, но, по сути дела, и запись этого материала, фиксация и оформление его средствами европейской музыкальной нотации, превращение его в законченное фортепианное произведение.

В лице Н. Тиграняна объединились этнограф, композитор и пианист, отлично знающий возможности и средства своего инструмента, больше того, в нем соединились человек Востока, впитавший в себя культуру своего народа, и человек, весьма близкий к западной культуре, западноевропейским традициям во всем их многообразии. Разумеется, перед Тиграняном на пути подобного рода синтеза восточных и западноевропейских элементов стояли немалые трудности, но он сумел найти правильный путь.

Его записи—это и ценнейший фольклорный источник, в котором сохранились образцы народной и народно-профессиональной музыки, бытовавшей в городах Закавказья, и богатый пианистический материал, представляющий несомненный интерес для исполнителя.

Итак, с одной стороны—запись, сбор записей, отбор фольклорного материала, с другой—обработка собранного материала, приспособление его к своим возможностям и исполнение его в концертной обстановке.

Записывал Тигранян, конечно, с известным отбором то, что слышал от окружающих. Здесь были и песни, преимущественно городские, и танцы, бытовавшие в народе, и инструментальные мугамы. Однако танцы чаще привлекали его внимание, и именно в их обработке он достиг наибольших высот. Тигранян тонко чувствовал стиль народно-танцевального искусства, народно-инструментальной музыки и отлично сумел воссоздать его в своих фортепианных произведениях.

Естественно, что обработки Тиграняна отличались прежде всего своим инструментальным колоритом. Он проявлял повышенную чуткость к тембрам народных инструментов, к их особому строю, чуждому европейской темперированной системе. Удивительно точно и искусно переданы Тиграняном на фортепиано все особенности тара, тонкости звучания зурны или ритмические удары дайры. Тигранян обладал редкостным

даром подражать исполнительской манере сазандаров, солистов-кьяманчистов и таристов, умением преодолевать трудности, неизбежно возникающие при записи восточных инструментальных мелодий с помощью средств европейской нотации, прежде всего, различия звуков восточной инструментальной мелодии от аналогичных звуков европейских темперированных инструментов (вспомним, например, сколь искусно пользуется Тигранян приемами смягчения большой терции в мелодии—чередованиями большой и малой терций, трелями и форштагами).

Обработки Тиграняна отличаются и особым, свойственным армянским народным танцам, ритмом. Тигранян определял специфику этого ритма так: «Он изобилует, особенно в танцах, акцентами, синкопами, что способствует переходу настроения от плавности к энергии, лихости. Ритм в восточной музыке также характерен особенными размерами... периодически повторяются разнородные размеры: 4/8, 3/8, 2/8... 5/4... 7/4»¹. И эту специфику он с удивительной точностью передал в своих обработках: частые смены размера, на редкость органичные и пластичные, искусное применение размеров 5/4 и 7/4, ритмические перебои — акценты, синкопы.

Правда, при более тщательном анализе обработок Тиграняна неизбежно возникает вопрос: каков же был в действительности оригинал, с которым имел дело Тигранян в процессе трапскрипторской работы? Сохранен ли он им в неприкосновенности или же несколько видоизменен? Приходится сожалеть, что Тигранян оставил нам народные мелодии лишь в обработанном, а не в том первоначальном виде, в каком их слышал и, вероятно, записал. Трудно предположить, что у него не было каких-либо черновых записей или он не пытался фиксировать оригинал. Но и в существующем виде труд Тиграняна неоценим. Целый пласт народно-инструментальной музыки, включая мугамы, оживает и предстает перед нами во всем своем богатстве и многообразии.

В свое время Лист, приступая к работе над венгерскими национальными мелодиями и рапсодиями, писал, что его целью является создание своего рода «патриотической антологии»², т. е. музыкального цикла, отражающего «по сути дела определенную историческую полосу в развитии Венгрии» и воплощающего многие характерные особенности венгерской музыки XIX века. Нечто подобное, имея в виду народное танцевальное искусство Армении, можно было бы сказать о собирательской и творческой работе Тиграняна. Подобно Листу, он по крупицам собирал народный музыкально-танцевальный эпос, слушал, запоминал, записывал, отбирал лучшие варианты, обрабатывал их и исполнял обработанное на концертах. Пусть масштабы деятельности этих двух музыкантов несоизмеримы, но, по существу, они, работая над своими обработками народных мелодий, делали одно и то же: воссоздавали народную музыку, сохраняли фольклор, причем одного и того же типа — преимущественно

¹ Гумрецип, Николай Фадеевич Тигранов и музыка Востока. Л., 1927, стр. 26.

² Я. Мильштейн, Комментарии к венгерским рапсодиям Листа (Ф. Лист, Собрание сочинений для фортепиано, т. IX, М., 1975, стр. 218).

городской. Обработки Тиграняна—это тоже своеобразная «патриотическая антология», отражающая определенную историческую полосу в культурном развитии Армении и, больше того, всего Закавказья.

Каковы же отличительные особенности обработок Тиграняна? Какими средствами достигает он полноценного воссоздания оригинала? В чем он близок к оригиналу и в чем отходит от него, накладывая на него печать своей фантазии, своего композиторского мастерства?

Мы, естественно, не будем подробно останавливаться на тех моментах, которые уже получили достаточно полное освещение в общих трудах, посвященных жизни и творчеству Тиграняна³. Наша цель—раскрыть и охарактеризовать специфические приемы, которыми пользовался Тиграняна в своих обработках для адекватного воссоздания оригинала в иных инструментальных условиях, т. е. в условиях фортепиано. Попробуем взглянуть на дело глазами пианиста.

Что касается формообразования обработок, то оно во многом было подсказано их содержанием. Если в основе обработок лежали мугамы, то они получали соответственное мугамам строение, если танцы, а последние были весьма различны по характеру—круговые групповые танцы, песни-пляски, женские и мужские сольные танцы, — то они несли на себе печать хореографии и музыки этих танцев. В сущности принцип формообразования сводится к синтезу форм народного первоисточника и европейских фортепианных концертных форм. Действительно, ведь народные армянские танцы имеют куплетное или двухчастное строение, а в обработках Тиграняна они получают иную форму (трехчастную, вариационную, сюитную). Чаще всего мы встречаемся у Тиграняна с трехчастной более или менее развернутой формой (АВА). Причем обычно вторая часть контрастно противопоставлена крайним частям (например, «Фатен китам», «Вард кошикс», «Кавказ»). Реже вторая часть не контрастная, а выступает в виде вариационно-измененной первой части танца, например, «Эрзруми» (АА₁А).

Среди обработок Тиграняна нетрудно обнаружить и танцы, изложенные в куплетной форме. Таковы, например, танцы «Узундара», «Ереванское тринги», которые имеют по одному куплету, «Кяндрбаз», «Ранги» (вариационно-куплетная) — 2 куплета, «Шавали» — 3 куплета. Разумеется, куплеты здесь повторяются не буквально, а вариантно изменяются, принимают тот или иной вид. Изменения эти относятся и к интонационному складу мелодии, и к сопровождению, и к фактуре в целом. Для пиа-

³ Гумреци, указ. соч.; А. Шавердян, Очерки по истории армянской музыки XIX—XX веков, М., 1959; *Կ. Կուչիշրյան. Մ. Մուրադյան, Գ. Գեղադյան, Անկարի հայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1963; Մ. Հարությունյան, Ա. Քարամյան, Հայ երաժշտության պատմություն, Երևան, 1969; Մ. Մուրադյան, Հայկական երաժշտական մշակութի պատմություն, հ. 2 («Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարի սկզբում», Երևան, 1970); К. Худабашян, Армянская музыка на пути от монодии к многоголосию, Ереван, 1977; Ш. Апоян, Фортепианная музыка Советской Армении, Ереван, 1968; М. Арутюнян. Пути становления армянской национальной композиторской школы (автореферат канд. диссертации); Р. Мазманиян, Никогайос Тиграняна (автореферат канд. диссертации).*

ниста это благодатнейший материал, дающий простор фантазии: основной художественный образ становится многогранным, обогащается путем использования вариационных приемов, умелого сопоставления различных регистров фортепиано, имитации на фортепиано различных тембров народных инструментов и т. п.

Нередко формы используемых танцев расширяются с помощью специальных заключений, построенных на тематическом материале танца. Величина этих заключений различна — от двух-четырех тактов (например, «Эрзруми», «Ет у арач», «Дой-дой», «Фатен китам», «Вер-вер») до десяти (например, «Дагестани»). Иногда добавляются просто один-два заключительных аккорда (например, «Ереванское тринги», «Узундара», «Тарс пар»). Все это — с целью придания обработке известной концертности, пианистической завершенности.

Несколько особняком по своей форме стоят танцы «Дюз пар», «Тарс пар» и «Финджан». Первый написан в вариационной форме — это тема с пятью вариациями, второй (первая часть) составлен из семи танцев, но настолько схожих друг с другом, что в целом строение этой части напоминает вариационную форму, третий по своей структуре близок к форме рондо (АВАВА), хотя и изложен, в сущности, в куплетной форме.

Встречаются в обработках Тиграняна и циклические формы, где несколько разнохарактерных танцев объединены в одно целое, в единый танцевальный цикл. Так, в цикл «Три круговых танца» вошли такие разные танцы, как «Кяндрбаз», «Вард кошикс», «Шавали», причем «Кяндрбаз» и «Шавали» написаны в куплетной форме, а «Вард кошикс» — в трехчастной форме с репризой. Для того, чтобы объединение столь разных, и по характеру, танцев было максимально естественным, органичным, все они изложены Тиграняном в одном размере (3/4) и идут в одном темпе (*Moderato d. = 58*).

Впрочем, органичность и естественность соединения танцев в один цикл порой достигается и прямо противоположными средствами. Так, в обработке «Вер-вер», в отличие от предыдущего цикла, каждый последующий танец исполняется быстрее предыдущего: первый — *Allegro vivace. d. = 96*, второй — *Scherzando. d. = 100*, третий — *Presto e animato d. = 116*.

Надо сказать, что под одним общим названием Тигранян объединяет не только танцы, близкие друг к другу по характеру и мелодическому строению, но и танцы явно контрастные по содержанию (например, «Гюмрийский круговой танец»). Непринужденность и свобода в сочетании различных танцев (а также различных частей и эпизодов танцев) несомненно почерпнуты Тиграняном из «живого» исполнительского искусства сазандаров, народных армянских ансамблей, и столь же несомненно служат ему средством приближения заимствованного фольклорного материала к профессиональной концертной обстановке, к более широкому использованию возможностей фортепиано.

В изложении народных танцевальных тем Тигранян проявлял присущую ему чуткость, точность и вместе с тем был далек от какого бы то

ни было педантизма. В своих обработках он стремился к воссозданию не «буквы», а «духа» оригинала. Он понимал, что иные инструментальные условия, в частности, темпация и звуковые особенности фортепиано, требуют определенных изменений в заимствованном материале, изменений во имя сохранения духа оригинала. Именно на это была прежде всего направлена его звуковая фантазия и пианистическая изобретательность. Вспомним, например, те варианты изменения в интонационном складе мелодии, в которых Тигранян явно стремится придать оригиналу несколько иной по направленности «концертный» характер («Фатен китам», сравни такты 29, 30, 31 и д. и такты 37, 38 и д.; «Вард кошикс», ср. такты 7, 11 и такты 23, 27; «Ет у арач», ср. такты 10 и 22, где композитор заменяет звук *c* звуком *d*; «Вер-вер», ср. такты 13 и 41, где звуки *a* и *h* заменены звуками *e*, *dis*, *e*; «Финджан», ср. такты 1 и 25, где восьмые *a*, *b*, *a*, заменены трелью, такт 49, где те же восьмые заменены форшлагом; «Ранги», ср. такты 17, 18, 19 и такты 21, 22, 23, где происходит обратное явление—трели заменяются мелодической фигурацией; «Шавали», ср. такты 10 и 42; «Дюз пар», ср. такты 2 и 4, 5 и 7 и д.; «Ет у арач», ср. такты 4 и 13).

Или укажем на тембро-регистровые изменения мелодии, когда она при повторном проведении излагается октавой выше («Фатен китам», такт 21; «Кяндрабаз», такт 11; «Вер-вер», такт 21), либо октавой ниже («Финджан», такт 41), либо, наконец, переносится при повторном проведении из партии правой руки в партию левой руки («Ет у арач», такт 17). Или сошлемся на дублирование голосов («Фатен китам», такты 37, 38, 39 и д.; «Дюз пар», такты 17, 18 и д.; «Гюмрийский круговой танец», такты 37, 38 и д.), — прием, обычно используемый композитором с целью повышения мощи фортепианного звучания, особенно в кульминациях (кстати, в кульминациях мелодия нередко изложена у Тиграняна аккордами, двойными нотами — например, «Ет у арач», такты 19, 82, 83 и д.; «Вер-вер», такты 13, 14, 33, 34 и д.).

Отметим также имеющиеся в мелодии обработок добавления звуков (например, в танцах «Дюз пар», ср. такты 5, 6 и такты 27, 28; «Ет у арач», ср. такты 1 и 10), пропуски звуков («Дюз пар», ср. такты 2 и 32, такты 6 и 36 и д.; «Тарс пар», ср. такты 73 и 113), или изменения ритмического порядка — увеличение длительности звуков (например, «Фатен китам», ср. такты 35 и 43, где четвертная *a* заменена половинной нотой; «Шавали», ср. такты 10 и 42, где восьмая *a* заменена четвертной), укорочение длительности звуков (например, «Вард кошикс», ср. такты 3 и 35; «Дюз пар», ср. такты 5 и 27, такты 6 и 30 и д.), смещение акцентов на разных долях такта, приводящие к варьированию мелодии («Дюз пар», ср. такты 5 и 27), преобразования ритмического рисунка мелодии путем привнесения в мелодическую фигурацию квинтового или тонического звука («Вард кошикс», ср. такты 13, 14 и 29, 30; «Дюз пар», ср. такты 8 и 16).

Все эти изменения в мелодической сфере свидетельствуют о неуклонном стремлении Тиграняна приспособить заимствованный из песен-

но-танцевальной сокровищницы материал к иным чисто инструментальным условиям, причем приспособить так, чтобы по возможности сохранить и точнее передать дух первоисточника.

Весьма интересны поиски Тиграняна в области гармонии. В обработках танцев мы находим самые различные лады армянской народной музыки и, соответственно, их достаточно своеобразное «прочтение» композитором. Так, танцы, развивающиеся на основе двойственного лада, гармонизируются в тональностях верхней потенциальной тоники («Ранги», «Эрзруми», Е-а). Танцы же дорийского лада гармонизируются в тональностях, расположенных на секунду ниже и на терцию выше лада («Фатен китам», «Вер-вер», III часть). Несколько иначе (но столь же искусно) гармонизирует композитор танец «Финджан», где тот же дорийский (е-дорийский) предстает в тональностях g-moll и e-moll (что связано с понижением квинты в мелодии). Танцы локрийского лада гармонизируются в тональностях, расположенных на терцию ниже тоники⁴. При гармонизации танцев Тигранян охотнее всего пользуется квинтаккордами и аккордами доминантовой сферы: D₇ аккорды с обращениями, уменьшенные септаккорды с обращениями, те же аккорды к побочным ступеням лада с обращениями («Ранги»—D₅₆/IV, такт 4; «Тарс пар»—VII₃₄/III, такт 19 и д.), аккорды ДД («Тарс пар», такт 7).

Стремясь как можно больше приблизить обработку к оригиналу, Тигранян, естественно, часто вносит в аккорды звуки, наиболее характерные для лада того или иного танца. Сошлемся хотя бы на обработку танца «Финджан» (такт 6), где звук *cis* придает гармонии характерную для дорийского лада окраску (высокая VI). Нередко Тигранян придерживается определенных последовательностей аккордов—I, VII₇, II₃₄, V, V₂, I₆, V₄₆, VII₇/IV, IV, I («Дюз пар», такты 39, 40 и д.); или VII₃₄, II₃₄, V, VII, V_{N34}/IV, IV₆, V («Ет у арач», такты 7, 8).

Неотъемлемым атрибутом гармонии Тиграняна являются органые пункты. Встречаются они в обработках танцев в изобилии, причем в самых разных видах и комбинациях: обычные органые пункты, фигурированные органые пункты, верхняя педаль, сочетание органного пункта с верхней педалью, верхняя педаль с форшлагами, а также верхняя втора. Не подлежит сомнению, что применение всевозможных органых пунктов связано у Тиграняна с народно-исполнительской традицией.

Прямое отношение к гармоническим приемам Тиграняна имеют варианты изменения в интонационном складе мелодии (с целью сглаживания разницы в темперированном строе оригинала и фортепиано, а также для усиления колорита). Гармоническая природа трелей и форшлагов в обработках Тиграняна совершенно ясна. Одни трели и форшлагги служат средством колористического обогащения; другие—средством сближения темперированного строя фортепиано и оригинала⁵.

В танцах Тиграняна хроматизируются самые различные ступени лада, например, IV ступень («Шавали», такт II и д.), V ступень («Эрзруми»,

⁴ К. Худабашян, указ. соч., стр. 120.

⁵ Там же, стр. 132.

такт 39 и д.), II ступень («Дагестани», такт 1 и д.). Особенно большое значение придает Тигранян варианности III и VI ступеней. Вариантность III ступени в основном связана у него с относительно низким положением терцин в ладах армянской народной музыки. С целью смягчения терции лада композитор часто вносит в мелодию своих обработок полутоновые трели и форшлаги⁶. Вариантность VI ступени связана с неоктавностью строения ладов в армянской народной музыке. С целью же сохранения неоктавности строения лада автор вносит альтерацию VI ступени⁷.

Как и другие композиторы, работавшие в жанре транскрипции, Тигранян пользуется в своих обработках определенными полифоническими приемами. Но, во-первых, приемы эти используются им сравнительно редко, во-вторых, они несложны. Так, мы встречаемся у него с приемами простой имитации (например, «Ранги», «Дюз пар», «Эрзруми»), канонической имитации («Шавали», такты 34, 35, 36 и д.). Есть у него и приемы подголосочной полифонии («Ранги»), фактурной полифонии («Дюз пар», такты 23, 31, 32 и д.), а также противопалингии («Дюз пар», «Эрзруми»).

Более сложный характер, пожалуй, носят метро-ритмические изменения, которые Тигранян сообразно духу оригинала вносит в свои танцевальные обработки. Правда, в основном здесь господствует трехдольный размер, иногда — двухдольный. Но частая смена метро-ритма и смещение акцентов придает все же изложению ритмическое разнообразие и гибкость. Так, в танце «Ет у арач» частая смена метро-ритма — чередование 4/8, 3/8, 2/8 очень тонко передает хореографические особенности танца. В обработке «Тарс пар» благодаря метро-ритмическому разнообразию воссоздается контрастность между частями.

Несколько меньший интерес представляет фактура обработок. Она проста, непритязательна и скорее рассчитана на камерно-домашнее музицирование, чем на широкую концертную эстраду. Однако это не значит, что в ней совсем отсутствуют элементы концертности. Но они явно не занимают доминирующего положения. Фактура лишь изредка усложняется за счет аккордового изложения, двойных нот, октав (например, в обработках «Финджан», «Фатен китам», «Ранги», «Дюз пар», «Ет у арач», «Гюмрийский круговой танец»). Охват регистров сравнительно невелик; звуковое поле фортепиано используется далеко не полностью. Лишь в кульминационных эпизодах Тигранян существенно раздвигает рамки регистров и достигает полнозвучия («Дюз пар», «Ет у арач», «Вер-вер»).

Встречается в танцевальных обработках Тиграняна и то, что принято называть фактурной динамикой. Чаще всего динамизация музыкального материала достигается путем постепенного насыщения аккордами и октавами преимущественно в кульминационных разделах (например, в обработках «Вер-вер», «Ет у арач», «Гюмрийский круговой танец»).

⁶ Гумреци, указ. соч., стр. 25.

⁷ К. Худабашян, указ. соч., стр. 128.

Весьма близок Тигранян к национальным особенностям армянской народной музыки и в своих исполнительских указаниях. Последние в очень многих своих проявлениях (темп, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, акцентировка) связаны с характером обрабатываемых танцев. С помощью этих указаний композитор умело и точно раскрывает особенности танцев. Одни указания чаще употребляются им в женских танцах, другие — в мужских, а третьи — в круговых групповых танцах и в песнях-плясках.

Так, например, в женских танцах темпы в основном небыстрые (исключение составляет лишь танец «Узундара», который имеет обозначение *Presto animato*, но и он исполняется *Grazioso*), господствует умеренное, гибкое, изящное движение. Этому подчинены также и артикуляционные обозначения, акцентировка. Нередко встречается чередование мягкого *legato* и легкого *staccato*, которое очень точно передает плавное движение танцующей девушки. Тяжелые акценты почти не применяются; даже в тех танцах («Узундара»), где обозначены, они передают не столько тяжесть и грубость, сколько игривость, скерцоность. Громкое звучание *f* и *ff* встречается сравнительно редко; звуковые градации обычно не превышают *p*, *mf*. Там же, где *f* все же появляется, то оно трактуется прежде всего как своеобразный контраст («Узундара», «Финджан», «Ранги»).

Мужские танцы по характеру резко отличаются от женских. Соответственно Тигранян использует в них другие исполнительские указания. Для мужских танцев прежде всего характерны быстрые темпы (*Presto Animato*, *Allegro*), подчеркнутые акценты, порой тяжелые, с помощью которых выделяются не только сильные, но и слабые доли такта. Исполняются эти акценты резко, отрывисто. Диапазон динамических градаций здесь куда шире, чем в женских танцах, *p* встречается крайне редко («Дой-дой»).

Характерно, что те пьесы («Фатен китам», «Вард кошикс»), в которых встречаются элементы и женского, и мужского танца, построены на контрастных сопоставлениях. Так, первая часть в танце «Фатен китам», которая связана с образом девушки, проходит в плавном, умеренном движении, вторая же часть, связанная с образом юноши, изложена в оживленном, быстром темпе. В танце «Вард кошикс» также налицо контрастность между частями, воплощающими различные образы (женские, мужские). Причем контрастность создается не только за счет смены ладов, сопоставления мажора и минора, но и посредством контрастных динамических указаний. Правда, в подобного рода песнях-плясках мы не находим слишком острых *staccato*, тяжелых акцентов, больших динамических нарастаний. Здесь имеют место более мягкие контрастные сопоставления, как в сфере динамики, так и в сфере артикуляции и фразировки. Наиболее обильно снабжены исполнительскими указаниями (артикуляционными, агогическими, динамическими) круговые групповые танцы. И это не случайно. Темпы здесь самые различные — от медленных («Тарс пар», I часть) до самых быстрых и бодрых («Эрзруми», «Тарс

пар», II часть; «Ет у арач», II часть). В большинстве своем круговые танцы построены на искусном сопоставлении темпов. Таковы, например, «Гюмрийский круговой танец», где первая часть изложена в спокойном темпе, вторая часть — в подвижном; «Вер-вер», где каждая последующая часть исполняется быстрее, чем предыдущая; «Ет у арач», где пер-

вая часть проходит в темпе Moderato ($\text{♩} = 138$) средняя же —

быстрее ($\text{♩} = 152$) Разнообразны также в круговых танцах и

агогические обозначения, — протяжное *cantabile* сопоставляется с игривым *staccato*, резкое *marcato* с легким *grazioso*.

Таким образом, любые исполнительские указания у Тиграняна, как правило, выявляют образную суть танца, его характер, господствующее в нем настроение. Скерцозность сменяется патетическим, веселое, бодрое — печальным и т. д. Блестяще использует исполнительские указания Тигранян, особенно артикуляционные, для воссоздания национального инструментального колорита. То он с помощью артикуляционных обозначений воссоздает звучание, напоминающее игру на народных ударных инструментах («Финджан», такты 41, 42 и д.), то при помощи специальных ремарок, вроде «подражание тамбурину» («Дой-дой», «Ереванское трнги»), приближает нас к звучанию народных инструментов, то настолько ярко и точно имитирует звучание народных инструментов с помощью определенных фактурных приемов, что надобность в подобного рода авторских ремарках отпадает: музыкальный материал говорит сам за себя.

В свете сказанного ясно, что использование Тиграняном фольклорных или близких к фольклору источников было весьма своеобразным и многогранным процессом. Он с поразительной интуицией угадывал в них самое главное, сокровенное. «...Естественно, что при отсутствии у туземцев нот, одну и ту же пьесу разные исполнители, сообразно своему таланту, вкусу и темпераменту, исполняют разное, создавая таким образом множество различных вариантов. Чтобы дать понятие о характере и приемах моей работы по записыванию, считаю необходимым сказать, что, запомнив мелодию, услышанную от одного исполнителя, я прислушивался затем в разных местах и в разное время к другим. По сравнению и оценке различных вариантов, я избрал те, которые мне представлялись лучшими... Из множества подобных вариантов одной и той же пьесы я и избирал наиболее типичные, а гармонизацией и аранжировкой старался подражать наиболее характерному и лучшему исполнению и роду передачи из числа слышанных мною»⁸. Тигранян, несомненно, сумел сохранить в своих обработках дух, колорит оригинала не только в плане композиционном, но и исполнительском. Ему удалось воссоздать неповторимые особенности армянских танцев — то, что по известным словам

⁸ «Новое время», 1. 15(28), 1901.

М. Горького составляет их суть: «идеальность ритма, легкость и плавность построения фигур»⁹. Та органичность, слитность, которой удалось добиться в обработках Тиграняну, порождена слитностью движения танца—«единое тело, движимое единой, изумительно ритмической действующей силой»¹⁰.

Тигранян сумел выразить в обработках ритмическое многообразие армянских танцев, а также с помощью агогических, артикуляционных обозначений, акцентов, синкоп верно и точно передать их национальный колорит.

Таким образом, композитором блестяще выявлены все особенности армянского народно-инструментального исполнения, которые указывают на ценность этих пьес для современных музыкантов как в качестве концертного репертуара, так и учебного, способствующего выработке у пианистов навыков исполнения армянской фортепианной музыки.

«Переложенные» и «обработанные» Н. Ф. Тиграновым мотивы сыграли и долго будут играть роль не только хранительницы сокровищ восточной музыки, но и воспитательной и руководящей школы в жизни этой музыки»¹¹. В этом непреходящая ценность и значимость его многолетнего труда.

ՆԻԿՈՂԱՅՈՍ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆԻ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԱՐԵՐԸ

ԼԱՌԻՐԱ ՍԵԳՐԱԿՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Եթե Հայաստանում դաշնամուրային ժանրը քննարկենք լայն կտավի վրա, ապա ն. Տիգրանյանի տրանսկրիպցիաները իրավամբ կգրավեն միանգամայն առանձնահատուկ տեղ: Ժողովրդական պարերի նրա դաշնամուրային մշակումները ոչ միայն այլ «գործիքի» (դաշնամուրի) միջոցով ինքնատիպ հրաժշտական նյութի վերստեղծումն են, այլև, ըստ էության, այդ նյութի գրառումը, եվրոպական հրաժշտական նոտագրության միջոցով նրա ձևավորումը, նրա վերածումը դաշնամուրային ավարտուն երկի:

Ն. Տիգրանյանի գրառումները թե՛ արժեքավոր բանահյուսական սկզբնաղբյուր են, որտեղ պահպանվել են ժողովրդական և ժողովրդական-գործիքային հրաժշտության նմուշներ, և թե՛ դաշնամուրային այնպիսի հիանալի նյութեր են, որոնք անուրանալի արժեք են ներկայացնում նաև կատարողական արվեստի համար:

⁹ М. Горький. Собр. соч., т. 17, М., 1952, стр. 137.

¹⁰ Там же.

¹¹ Гумрец, указ. соч., стр. 32.