

**АНАЛИЗ ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ
СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**
(на примере произведений армянских композиторов
60—70-х годов)

РУБЕН ТЕРТЕРЯН

Эволюция средств музыкальной выразительности—естественный результат композиторской деятельности. Характерные черты каждого этапа, каждого нового направления музыкального искусства влияют на общую систему языковых особенностей музыки, создавая иные отношения различных пластов всего комплекса ее средств. Типичной особенностью современной музыки является возрастающая роль тембра и особенная весомость его функционального значения. Данная закономерность проявляется во всех жанрах музыки XX века, но наиболее полно воплотилась она в симфонических произведениях. И не случайно, что высшим выражением настоящей тенденции стал наиболее обобщенный и сложный жанр—симфония. Существенный вклад в этот процесс внесла советская музыка, в том числе и композиторское творчество Армении.

Явления тембрового обновления разнообразны, и каждый композитор находит свой, присущий только ему метод. Вместе с тем все они имеют одну общую основу, выраженную в тенденции возрастания драматургической роли тембра. Тембровая драматургия неразрывно связана с целостной музыкальной драматургией и находит свое проявление во всех произведениях. Но постоянное внимание композиторов к данному пласту и выделение его на один из первых планов в становлении художественного целого приводит к необходимости теоретического анализа нового отношения к тембру.

Естественно, что в рамках одной статьи невозможно исследовать действие тембровой драматургии во всех симфонических произведениях последнего двадцатилетия, и поэтому мы ограничимся рассмотрением трех партитур, представляющих различные направления развития армянской симфонической музыки: а именно, Второй симфонии Дж. Тер-Татевосяна, «Партиты» Т. Мансуряна и Четвертой симфонии А. Тертеряна, стараясь при этом выявить закономерности и особенности тембрового звучания с позиции его роли в процессе движения музыкальной драматургии как целостного явления. Для начала определим наше отношение к понятию тембровой драматургии и выделим основные параметры анализа. Тембровая драматургия рассматривается как: 1. система тембрового развития произведения, 2. подсистема комплекса всех средств выразительности, образующих движущееся, развивающееся единство в процессе становления музыкального целого, 3. подсистема музыкальной драматургии (в комплексе всех средств выразительности). И следовательно, тембровая драматургия в соответствии с музыкальной драматургией имеет образно-содержательный и формообразующий уровни становления, в единстве выражая ее сущность. Из этого вытекают и уровни рассмотрения настоящего явления: 1. формообразующий уровень—рассмотрение роли тембра в становлении му-

зыкальной формы; 2. образно-содержательный уровень, т. е. роль тембра в становлении образного содержания произведения; 3. концепционно-процессуальный—уровень рассмотрения процесса развития тембрового звучания в формировании художественного целого, то есть выявление закономерностей взаимодействия тембровой драматургии и музыкальной драматургии как таковой. Каждый аспект анализа будет рассмотрен на примере одного из трех вышеназванных произведений. Сказанное отнюдь не означает, что в произведении, в котором анализируется роль тембра в процессе формообразования, тембр нейтрален по отношению к образному содержанию и наоборот. Это лишь вычленение данного уровня из системы становления художественного целого, где определяющим является, как уже отмечалось, совокупность всех уровней развития. Итак, обратимся к первому уровню анализа—формообразующей роли тембрового развития в композиционном строении цикла на примере «Партиты» Т. Мансуряна. Каждая часть четырехчастного цикла имеет свою тембровую зону и отличается особенностями тембрового развития. Рассматривая формально-количественные показатели использования оркестра, можно отметить определенную закономерность: в крайних частях использован полный состав оркестра, во второй и в третьей—характерно становится приоритет деревянно-духовых и струнных инструментов. Данная система трактовки оркестра определяет цельность, законченность формы, создавая своеобразную трехраздельность цикла. Вместе с тем соотношение двух сфер развития оркестра—«туттийной» и «неполной»—не отражает всей специфики тембрового развития, где основополагающим принципом является тембровая разнохарактерность всех четырех частей. И, анализируя каждую сферу в отдельности, необходимо выделить характерные различия частей, объединенных общим количественным показателем обращения к использованию инструментария. Именно это различие в единстве способствует своеобразию формообразования цикла. К первой сфере мы относим первую и четвертую части «Партиты». Первая часть написана в форме сонатного аллегро со вступлением. Уже в ее экспозиции выделяется принцип тембровой дифференциации тематического материала. Во вступительном разделе главное тематическое звено поручено струнным, в главной партии—деревянно-духовым и струнным, в побочной партии—деревянно-духовым инструментам. Таким образом, происходит экспонирование основных темброво-интонационных зон, находящихся свое дальнейшее развитие в процессе формирования цикла. Медная группа, как и ударная, не показаны непосредственно в первом разделе сонатного аллегро, где роль этих групп ограничивается небольшими вставками. Они подготавливают область наибольшего развития тембровой зоны медных и ударных, приходящуюся на разработку и заключение сонатного аллегро. Тембровая зона медно-ударных и ударных инструментов в разработке связана с развитием туттийного звучания. И лишь в последних тактах первой части впервые появляется «чистый» тембр сперва ударной, а затем медно-духовой групп, вытекающий из туттийного звучания заключительной части репризы—одновременного проведения всех трех тем сонатного аллегро. Неразрешенность тембрового пятна (нового тембрового комплекса) становится важным фактором создания напряжения акустического звучания и служит толчком к дальнейшему развитию цикла. Для репризы, в целом имеющей зеркальное строение, характерно более развернутое, чем в экспозиции, проведение тем. Обособленно использованы оркестровые группы в побочной партии, где изложение темы деревянно-духовыми на фоне нейтрального тембра струнных в экспозиции заменяется ее про-

ведением одними деревянно-духовыми и следующим затем небольшим развитием только у струнных. В репризе темброво обогащаются темы вступления и главной партии, включая в свой тембровый состав звучание медно-духовых инструментов. Крайняя компактность сложной сонатной формы (экспозиция и реприза составляют по 23 такта) способствует постоянной смене тембровых зон, что определяет постоянную «игру» тембровых красок. Важную драматургическую функцию имеет вторая темброво-динамическая кульминация, помещенная в конце первой части. Отсутствие динамического спада и тембровая напряженность медно-духовых создают определенный уровень накопления энергии, как бы являющийся исходной точкой развития четвертой, финальной части «Партиты».

Существенным свойством четвертой части «Токкаты», с точки зрения тембровой специфики, является новая трактовка взаимоотношения оркестровых групп и направленность темброво-динамического развития. Если для первой части характерна дифференциация оркестровых групп и появление туттийного звучания как результата определенного накопления тембрового напряжения, достигнутого в процессе развития одной группы или межгруппового комплекса, то в четвертой части процесс «концертного» развития, сказывающийся в чередовании групп, осуществляется под воздействием устоявшейся инерции туттийного звучания. Хотя и не исключается контраст групп и солирующих инструментов, основополагающим является постоянное моторное движение, вытекающее из самого строения «Токкаты». И если первую часть можно охарактеризовать как единство множества, то четвертую—как множество единого. Четвертая часть обобщает весь процесс тембрового движения, в ней достигается высший уровень тембровой напряженности.

Вторую тембровую сферу, которая объединяет вторую и третью части, отличает не только формально выведенный принцип использования неполного оркестра, но и отношение к трактовке инструментальных тембров, широкое использование реального тембра—крайняя персонафикация каждого отдельного тембра или тембрового комплекса, рассмотрение каждого инструмента как образно-тембровой содержательной единицы. Вторая часть строится на последовательном чередовании тембровых зон струнной и деревянно-духовой групп, чье совместное звучание ограничено рядом цепных переходов и четырьмя тактами туттийного звучания. Основное тембровое звучание «Пасторали» определено выбором солирующего инструмента—гобая. Причем тембр гобоя воздействует как на развитие в рамках тембровой зоны деревянно-духовой группы (выделяя основное тембровое звено—2 гобоя+английский рожок), так и в зоне струнной группы, что достигается путем цепных переходов.

Важную драматургическую роль выполняет интонация, порученная трубам. Это краткое тембровое пятно играет роль связующего элемента между предыдущим и последующим развитием—от звучания медно-духовых в конце первой части к среднему разделу третьей и к финалу. В то же время эта «трубная» интонация непосредственно вытекает из образно-интонационной тембровой зоны деревянно-духовых и, в частности, связана со значительно усиленным тембром гобоя. Характерная особенность роли тембра в композиционном строении цикла проявляется в заключительном разделе второй части, здесь, во-первых, звучанием гобоя осуществляется тембровая реприза, при относительной самостоятельности интонационного материала (тембровая реприза при определенной разомкнутости интонационного развития формы—харак-

терная черта трехчастных форм, использованных в «Партите»), во-вторых, тембровый переход в конце части в зону флейтового звучания образует связку с образно-тембровой сферой третьей части. В третьей части—«Интерлюдии»—выделяется образно-тембровая зона флейтового и трубного звучания. Кроме этого, третья часть отличается от второй по принципу организации музыкального материала, в результате чего—иной тип темброобразования. Ведущую роль в развитии музыкального материала этой части играет ритм. Господство ритма, выделение тембров ударных инструментов и диктует «ударную» трактовку струнных и духовых инструментов. У струнных это широкое использование пиццикатто, а также штрихов стаккато, короткого смычка при игре—арко и т. д. Третья часть имеет важное драматургическое значение в строении цикла в целом. Если сфера «линейного» развития вытекает непосредственно из предыдущего процесса становления музыкального материала, то ритмическая—устремлена к финалу цикла. Здесь особо надо выделить эпизод, связанный с звучанием медно-духовой группы, интонационно и темброво предвосхищающий музыкальное развитие «Токкаты».

Исходя из краткого анализа тембровой специфики звучания отдельных частей «Партиты», можно сделать некоторые выводы о композиционной и формообразующей роли тембра в строении цикла в целом. Во-первых, тембр служит средством усиления контраста в процессе становления музыкального материала: он обеспечивает контраст тембровых зон в развитии тематического материала, раздела формы, частей цикла, средствами тембра достигается внутренний контраст в пределах единой сферы звучания. Во-вторых, тембровое развитие непосредственно связано с драматургической направленностью отдельных частей и их сопряжением в становлении цикла в целом. Развитие тембровой драматургии по принципу экспонирование—развитие—обобщение можно наблюдать как в пределах отдельной части, так и в масштабе цикла, который можно представить следующим образом: первая часть—экспонирование, вторая часть—развитие, третья имеет двойную функцию—продолжая развитие, она выступает как связующая часть, четвертая—обобщение. В третьих, тембр служит фактором объединения как в становлении формы отдельных частей (тембровые репризы трехчастных форм, тембровое обобщение, одновременное проведение трех тем в конце первой части), так и цикла в целом. Это определяется как трактовкой оркестрового состава, созданием своеобразной трехчастности тембрового строения цикла, так и включением во вторую и третью части «вставок» медно-духового тембра, представленного в крайних частях «Партиты». Итак, наглядно видно, что тембр не только связан, но и способствует процессу формообразования. Это первый уровень его действия.

Перейдем ко второму уровню. На примере Второй симфонии Дж. Тер-Татевосяна рассмотрим роль тембра в образном содержании произведения. Характерная образность мышления композитора, особый тип программности произведения дают возможность наиболее полного выявления данной закономерности. Во Второй симфонии Дж. Тер-Татевосяна, исходя из рассказа М. Шолохова «Судьба человека», можно выделить следующие образные сферы. Первая связана с образом героя рассказа, его личностью. Вторая—с внешней жизнью, влияющей на судьбу человека. Третья—с обобщенным выражением основной идеи произведения—стойкости человеческого духа перед жестокими испытаниями судьбы. Причем каждая образная сфера сложносоставная. Постараемся выявить характерные черты тембрового развития каждо-

го образа, по ходу последовательного рассмотрения частей цикла. Основное смысловое содержание первой части («Пролог») связано с образом «повествования человека», героя, рассказывающего о своей судьбе. Вместе с тем здесь сжато, обобщенно экспонируются основные образно-тематические построения и основные образно-тембровые зоны. Первая связана с образом одиночества, раздумий, воспоминаний, здесь характерно использование солирующих тембров струнной и деревянно-духовой групп; вторая—с образом войны, она характеризуется звучанием медно-духовой группы; третья—с образом борьбы, здесь вновь главенствует струнная группа, но на этот раз трактованная как цельная тембровая единица в звучании тутти всей группы или совместно с деревянно-духовой; четвертая, символизирующая судьбу человека, темброво идентична второй—такое решение определяется трактовкой трагической судьбы человека в непосредственной связи с войной, несущей гибель и опустошение. Таким образом, уже в «Прологе» большой симфонический оркестр делится на две части: первая—струнная и деревянно-духовая группы, вторая—медно-духовая и ударная. Исключением становятся лишь валторны, которые в силу специфики данного инструмента то примыкают к образно-тембровой зоне деревянно-духовых, то медных инструментов. Данный принцип деления сохраняется на протяжении почти всей Симфонии, лишь в конце четвертой части переосмысливается образная функциональность медно-духовой и ударной групп. Интересно выделить первую тему—тему рассказа, проходящую через все части Симфонии. Ее характерная черта—тембровая мобильность, зависящая от главенствующей образной сферы той или иной части. Она звучит то взволнованно, то сурово, то грозно, то трагично, проходя на струнных, тромбонах, фаготах, валторн, фортепиано. Она отражает настроение героя, и тембр выбранного инструмента полностью меняет ее образную окраску. Вторая часть отличается определенной содержательной конкретностью. Здесь можно выделить две основные образно-тембровые сферы. Первая—образ жизни, насыщенный различными сплетениями событий,—воплощается в скерцозном развитии в тембровой зоне струнных и деревянно-духовых инструментов. Важную роль здесь играют постоянное чередование оркестровых групп, тембровые переборы. Но уже с самого начала части формируется тембровый пласт, связанный с образом войны. Тембровая специфика данной образной сферы остается постоянной на протяжении всей Симфонии и характеризуется звучанием медно-духовой и ударной групп. Отдельные включения в начале постепенно становятся весомыми и приобретают значение самостоятельной образно-интонационной сферы. Под воздействием медных звучаний происходит переосмысление первой образно-тембровой сферы, приобретающей более напряженный, эмоциональный характер, чем как бы превосхищается образ борьбы четвертой части Симфонии. Именно в четвертую часть переносится дальнейшее развитие созданного здесь и не нашедшего разрешения темброво-интонационного конфликта. Характерной особенностью третьей части является развитие солирующих тембров.

Данный переход от туттийного звучания к солирующим инструментам—специфический оркестровый прием для создания образа одиночества, воспоминаний, переводящий развитие в сферу душевных переживаний. Третья часть—это лирический центр Симфонии. Важным в развитии этой образно-интонационной сферы является игра тембровых оттенков звучания, высвечивающих различные стороны одного явления (тема проходит у инструментов струнной группы и валторн). В чередо-

вании тембровых оттенков различных инструментов главенствующее значение приобретает струнная группа как основной носитель содержания образной сферы, связанной с внутренним миром героя. Тембровое развитие этой образной сферы крайне скупо по количественному показателю и направлено на использование внутренних резервов—контрастности оттенков звучания инструментов.

Вторая темброво-интонационная сфера, связанная с образами жизненных испытаний, имеет постоянный инструментальный состав, включающий диссонантные аккорды у валторн, глиссандо арф и удар литавр. В динамическом развитии части данные эпизоды являлись кульминационными, с точки зрения тембра—туттийными, объединяющими звучание всего ансамбля инструментов, использованных в третьей части. Вторжение этого образа усиливает экспрессию в развитии основного образа «воспоминаний», представленном в звучании всей струнной группы оркестра. Четвертую часть, как и вторую, отличает конкретность, событийность в развитии содержания. Здесь на первом плане две основные образные сферы. Первую, связанную с образом борьбы народа, представляет тембровая зона деревянно-духовой группы и струнных, вторую (образ врага, образ войны)—тембровая зона медно-духовой и ударной групп. Принцип контрастного взаимодействия двух образных сфер аналогичен второй части, но направленность развития, приводящая к конечной победе, что символически отражено в полном подчинении всех тембровых зон ведущей (первой) образной сфере, совершенно противоположна. Так, если во второй части динамическая кульминация совпадает с наивысшей точкой развития образа врага, войны, то в четвертой она знаменует полное раскрытие образа борьбы, образа воли народа. Тем самым вторая и четвертая части становятся двумя фазами развития единой содержательной линии, связанной с образами войны, борьбы и победы советского народа.

Итак, первая образная сфера—одна из наиболее сложных и обобщенных. Она не экспонируется как заранее сложившаяся единица, а проходит длительный путь становления, охватывающий почти всю четвертую часть. Из стадии моторного движения струнной и деревянно-духовой групп через постепенное формирование образно-активного тематического материала она переходит к утверждению величественного тутти всего оркестра. Вторая образная сфера связана с тембровым развитием медно-духовой и ударной групп. Широко применяются жесткие диссонантные звучания у медно-духовых (впервые появившиеся во второй части) и, подобно крикам ужаса и боли, им отвечают всплески деревянно-духовых инструментов. Важное образное значение приобретают солирующие эпизоды ударных (литавры, два малых барабана, большой барабан), фортепиано или оригинального по тембровому звучанию ансамбля—фаготы, труба, ксилофон, фортепиано,—звучание которого постоянно прерывается ударными. Постепенное утверждение главенства первой образной сферы приводит в заключительном разделе четвертой части к переосмыслению тембровой функциональности медно-духовой и ударной групп, их вовлечению в образно-интонационную сферу первого образа. Так, диссонантные звучания у медно-духовых сменяются призывными фанфарами с восходящими скачками по чистым интервалам—кварты, квинты и октавы. Меняется смысловая функция и ударных инструментов, а именно—появление до сих пор не используемого тембра колоколов становится символом торжества, общенародной победы. Таким образом, с утверждением идеи победы снимается образно-тематический конфликт между оркестровыми группами, оркестр объединяется, тембровое многообразие сливается в единств.

туттийном звучании си мажора. И вновь образ личной трагедии появляется в конце части, вслед отзвучавшим фанфарам победоносного мажора. Вновь, подобно удару судьбы, возникает аккорд у медно-духовых инструментов. Как напоминание о войне, приглушенно слышны ударные на фоне одиноко солирующего гобоя, где-то вдалеке появляются секундовые звучания, но у инструментов деревянно-духовой группы—лишенные тембрового напряжения, они отдаленно напоминают о минувшем. Пятая часть—«Эпилог» становится смысловым обобщением всего содержания. Небольшая часть как бы сводит воедино материал всех частей Симфонии: здесь и тема одиноких раздумий у скрипок из третьей части, и элементы скерцоности у деревянно-духовых инструментов из второй части, и образы войны и победы в аккордах диссонантного звучания, переходящих в скандирование ми мажора. Но основным свойством образно-тембрового развития финала является использование органа, тембро-интонационное звучание которого становится символом рождения нового, утверждения неумиравшей силы жизни. Особая объемность звучания органа создает образно-тембровую атмосферу, которая становится стержнем в развитии музыкального содержания «Эпилога». Закрывает Симфонию тема «рассказа»—рассказа о судьбе человека.

Таким образом, наблюдаемая в анализе зависимость тембра и развития содержания позволяет сделать вывод о функциональной значимости тембра в совокупности всех музыкальных средств выразительности в процессе моделирования образов. Возможно, образная конкретность, проявившаяся в данном произведении, не будет характерна для непрограммной музыки, но постоянным остается основной вывод—тембр обладает большой образностью звучания и является одним из главнейших посетителей музыкального содержания.

Перейдем к наиболее важной особенности тембровой драматургии—непосредственному участию тембра в концепции процесса становления художественного целого. Обратимся к партитуре четвертой симфонии А. Тертеряна. В Симфонии утверждается новый тип драматургии, здесь нет столкновения различных начал, разрешения конфликта противоположностей, музыка направлена на вовлечение слушателя в сам процесс познания, и противоборство заменяется трансформацией, переходом от одного состояния к другому. Медитативное самоуглубление, лежащее в основе Симфонии, определяет систему развития ее содержания. Одночастный цикл в своей структуре членится на несколько фаз развития, условно подразумевая трехэтапность познания. Первый этап—сосредоточение, накопление и осмысление состояния; второй—само познание, изложение главной центральной идеи; третий—возвращение к действительности, но на уровне новой духовной реальности. Главными образными и формообразующими слагаемыми становятся тембро-интонационные пласты. Наш анализ будет проведен по двум направлениям. Первое—тембровый анализ пластов как основных тематических построений. Второе—взаимодействие пластов в динамике развития и процессе становления целостного музыкального произведения. Итак, темброво-звуковой пласт—один из основных носителей образного содержания, является формообразующе активным звеном, приобретающим значение темы. С точки зрения оркестра, пласт можно определить как объединение нескольких инструментов, образующих в звучании цельную тембровую единицу и предназначенных для исполнения определенного музыкального материала. Такой пласт приобретает значение, близкое функциональной роли оркестровых групп. В Симфонии можно выделить три основных типа пластов. В первом—роль тембра

преобладает во взаимодействии с ритмом и звуковысотностью целостного звучания. К этому типу относится пласт, проходящий через всю Симфонию, образованный звучанием струнной группы. Данный пласт является стержневой основой построения формы, связывая различные элементы звучанием почти постоянного акустического фона. Тембровый пласт насыщен внутренним движением в результате выделения отдельных пульсов, и в процессе развития музыкальной формы он находит свое постоянное переосмысление, то как тематически активного, что происходит в момент включения и длится до полной слуховой адаптации звучания кластера, то как вспомогательного «нейтрального» тембрового построения, являющегося фундаментом дальнейшего тембрового развития. В данном пласте все подчинено именно тембровому звучанию, чему способствуют свобода ритмического движения и звуковысотная неопределенность кластерного звучания. К тому же типу пластов можно отнести совместное звучание клавесина, челести, фортепиано и струнных, звук на которых извлекается постукиванием пальцами по струнам в гаммообразном движении. Данный пласт, характеризующийся щипковым звучанием, образует связующее звено между первым и вторым разделами (как уже отмечалось, одночастное произведение делится на 3 раздела). С этим же типом связан и пласт, образованный постепенным накоплением алеаторического звучания валторн, труб и деревянно-духовых инструментов, а также звучание клавесина за сценой в начале Симфонии, создающий «мерцающий» фон, где неопределенность звучания способствует сосредоточению внимания слушателей. Второй тип пластов связан с ритмической определенностью, главенством ритма как основы формообразования. Становление центрального пласта этого типа происходит постепенно: в начале—это краткие включения, в третьем разделе ударные определяют развитие в целом. Третий тип пластов связан с основополагающей драматургической ролью звуковысотного интонирования. Связан данный пласт с изложением основной символической идеи первого этапа развития произведения—наивысшей точкой просветления. Именно здесь звучит тема, берущая истоки из «Струнного квартета» композитора и ставшая символической в его творчестве.

Перейдем ко второй проблеме, связанной с взаимодействием пластов. Одна из форм—это влияние одного пласта на другой. Так, с появлением пласта третьего типа изменяется система организации первого струнного пласта с выделением нового, ладогармонического. Связь пластов осуществляется как в форме одновременного звучания различных пластов при сохранении их самостоятельности, так и в виде главенства одного из них и постепенной дезорганизации другого и подчинения его первому. В горизонтальном взаимодействии существенным является цепное включение пластов. Иногда это осуществляется с помощью третьего пласта, который начинается в наложении на предыдущий и включается при установлении уже новой инерции звучания. Резкие включения, а такой пример более редкий, чаще встречается постепенное разрастание пласта. Взаимоотношение пластов важно и в свете того, что каждый пласт имеет определенную содержательную направленность, доходящую порой до символического обобщения. Причем в Симфонии встречаются различные типы символов: сформированные в процессе развития самого музыкального материала, как, например, звучания кластера струнных, а также символы, обобщенные слуховой памятью, такие, как тембр клавесина, использование домажорного трезвучия или знакомой по предыдущим произведениям композитора интонации.

Важное формообразующее значение имеет динамика развития произведения. Так, помещение главной кульминации в заключительной части произведения создает ощущение разомкнутости целого. Произведение не замыкается, а словно растворяется в течение психологического времени. Звучание тембра отдаленного колокола, ставя предел материальному существованию произведения, переносит дальнейшее бытие музыки в сознание слушателя, где происходит реализация накопленного напряжения. Не менее важным в процессе формообразования является непосредственное действие времени как главного фактора движения, развития. В Симфонии, не считая отрывка третьего раздела (цифры 122—131), отсутствует метр. И если учесть ритмическую неопределенность первого и второго разделов, можно сделать вывод о непосредственном участии понятия времени как такового в процессе становления музыкальной драматургии. При тактированной системе время выступает в опосредованной форме, так как создается определенная внутренняя система отсчета протяженности звучания. В партии же Четвертой симфонии вертикальное дробление заменено дополнительной «ниткой», где указывается оптимальная протяженность звучания. Это ведет к определенной свободе исполнительской (дирижерской) трактовки произведения, связанной с психологическим состоянием как дирижера, так и слушательской аудитории. Композитору необходимо полное погружение слушателя в звуковую атмосферу каждого пласта. Это связано с направленностью произведения на слушателя, при котором складывается определенная система вовлечения слушателя в сам процесс познания. Замена дробного времени общей временной протяженностью связана с самим принципом медитативного погружения, выявления внутренней диалектичности процесса познания. Лишь в третьем разделе Симфонии появляется четко метрически организованная ритмическая пульсация, подобно ходу часов, дробящая течение времени. Вместе с тем в процессе развития первого раздела ударные вставки трактованы как опорные точки развития—в плане течения времени они играют роль основных ориентиров отсчета временной протяженности.

Итак, мы видим новый тип симфонической драматургии, сложной по своему композиционно-образному строению. Композитор обращается к развернутому комплексу музыкально-выразительных средств, в центре которого находятся сложносоставные сонорные звучания. Тембровое многообразие произведения, тембровые комплексы в значении звукоинтонационных пластов играют основополагающую роль в процессе развития музыкальной драматургии. Формообразующая роль тембра, его значение в развитии образного содержания объединяются в драматургической функции, которая в современной музыке занимает одно из важнейших мест.

Таким образом, исходя из анализа трех симфонических произведений, представляющих различные направления нашего музыкального творчества, можно сделать вывод о том, что армянская музыка, идя в ногу с мировыми процессами искусства, также творчески воплотила новое отношение к тембру и его драматургической роли.

ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՏԵՄԲՐԱՅԻՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆԸ
(60—70-ական թվականների հայ կոմպոզիտորների
ստեղծագործությունների հիման վրա)

ՌՈՒԹԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու մ

Նրաժշտական արտահայտչականության միջոցների զարգացումը կոմպոզիտորական գործունեության բնական արդյունքն է: Ժամանակակից երաժշտության տիպիկ առանձնահատկությունը տեմբրի վերաճող դերի և նրա ֆունկցիոնալ նշանակության հատուկ ծանրակշռությունն է: Այս տեղեկությունն իր մարմնավորումն է գտել հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ: Ժամանակակից կոմպոզիտորները դիմել են ոչ տրադիցիոն կազմերի օգտագործմանը, ձայնարտաբերման նոր ձևերի զարգացմանը, առչ նվազախմբային» և ժողովրդական գործիքների կիրառմանը: Սիմֆոնիկ ստեղծագործություններում նկատելի է միկրոֆոնների, մազնիտոֆոնների գործածումը, ինչպես նաև մարդկային ձայնի օգտագործումը նոր, գործիքային մեկնարանությամբ: Տեմբրային դրամատուրգիան բացահայտվում է անալիզի տարբեր մոտեցումների միջոցով. ձևակազմավորող, կերպարարական դակային, կոնցեպցիոնալ պրոցեսուալ: Տվյալ մեկնաբանումը թույլ է տալիս առավել ամբողջական բացահայտել հիմնական օրինաչափությունները: