

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ 1940—1950 ГГ.

К. А. АНАНИИ

Жанр фортепианной миниатюры — самостоятельная область музыкального творчества, обладающая своими характерными принципами художественного содержания, драматургии, композиции. Ее отличительные образные и структурные особенности, откристаллизовавшиеся в европейском музыкальном искусстве романтического направления (Шуберт, Шопен, Шуман, Григ, Рахманинов), получают многогранное преломление в различных национальных композиторских школах. В армянском профессиональном музыкальном творчестве начальный этап становления малых форм фортепианной музыки связан с именами Н. Тиграняна, Комитаса и С. Бархударяна. В небольших по масштабам инструментальных пьесах названных композиторов формируются специфические свойства стилистики различных жанровых разновидностей фортепианной миниатюры, получившие далее многообразное развитие в музыке А. Хачатуряна, А. Степаняна, А. Бабаджаняна и др. В этом смысле определенный интерес представляют произведения малой формы в фортепианном творчестве армянских композиторов периода 40-х—50-х гг. Наряду со значительным количественным показателем образцов рассматриваемого жанра впечатляет качественная его разветвленность, проявляющаяся в различных стилевых компонентах, структурных и языковых свойствах. Отмеченный период примечателен и самой направленностью творческих поисков, где взаимодействуют различные тенденции, с одной стороны непосредственно связанные с предшествующим композиторским опытом, и с другой — более активным отражением новых перспективных методов художественного обобщения. Рассмотрение этих явлений в сфере малых форм на примере фортепианной музыки А. Степаняна, А. Бабаджаняна и Г. Чеботаряна и составляет цель настоящей статьи.

В общей панораме становления жанра миниатюры указанного периода заметную роль сыграли прелюдии А. Степаняна. В образном плане сочинения эти, в основном, непосредственно продолжают линию жанрово-бытовой тематики содержания музыки, идущей от миниатюр С. Бархударяна. Композитор по-своему воспринимает и передает национально-определенные мелодические образы, продуманные и достаточно отточенные во многих деталях. Они касаются и созданных им оригинальных мелодий, обобщенно воспроизводящих песенную и танцевальную специфику народных мелодий, так и непосредственно претворенных подлинных напевов, обогащенных ладогармоническими и фактурными средствами, «освежающими» приемы авторского фортепианного письма. В прелюдиях, где автор выходит за рамки непосредственного следования мелодическим образцам, фольклорные импульсы также достаточно ясно ощутимы в многоплановой трактовке жанровых свойств материала; они отражаются более опосредованно и в воссоздании самой исполнительской манеры, тембровой специфики

народных инструментов¹. Немаловажным представляется и авторское отображение характерных ритмических рисунков в мелодии, конкретизирующих в той или иной мере их фольклорное происхождение. Лучшие прелюдии Степаняна являют собой не только образцы подлинно профессионального освоения средств европейского инструментального письма в сфере сочинения малых форм, но и представляют собой одну из перспективных линий в национальной камерной фортепианной музыке. Последнее связано с двумя переплетающимися между собой тенденциями. Одна из них—это устойчивое, направленное вглубь внимание к свойствам народно-песенной и танцевальной интонационности, что нагляднее всего проявляется в характере мелодики: кантиленность ее нередко трансформируется под воздействием инструментальных и речитативных приемов звучания. С этим связана та детальная работа композитора над мелкими интонационными ячейками, которые выступают одним из основных конструктивных элементов «строительства» формы. Другая тенденция обусловлена воплощением достаточно известных, широко употребительных в жанре миниатюры структурных и фактурных средств, имеющих большой временный диапазон применения в различных композиторских школах. Речь идет об устоявшихся типах изложения сопровождающего, фонового пласта в гомофонно-гармонической ткани малых форм фортепианной музыки, сформировавшихся в 19-ом, начале 20 в. в творчестве Шопена, Мендельсона, Лядова, Ареского. Так, Степанян в своих прелюдиях, оставаясь в целом в жанровых рамках некоторых традиционных форм фактурной организации, преломляет их в контексте национально-характерного колорита звучания. Таковы, например, аккордовые расслоения в сопровождении, данные в виде орнаментального изложения тонов, входящих в гармоническую структуру вертикали. Применение такого типа гармонической фигурации на относительно длительном временном протяжении сохраняет характер мелодически колеблющегося красочного фона. При быстром же темпе движения она способствует динамике развертывания музыки, приобретая и значение ритмически самостоятельного выразительного средства. Интересен также прием комплексного сочетания гармонической и мелодической фигурации, охватывающей собой всю гомофонную фактуру. В этом случае достигается эффект уже колористического наслоения разных «этажей» фортепианной фактуры, при котором выразительность музыки определяется однонаправленным совокупным действием рельефа и фона. В плане формообразования отмеченные особенности фактурной организации скрепляют отдельные разделы композиции в единую структуру, и смена разделов почти всегда сопровождается новым характером склада изложения. В развитии жанра миниатюры рассматриваемого периода несомненный интерес представляют 6 прелюдий Г. Чеботарян. Ценность этого сочинения, при прочих равных достоинствах музыкального языка, во многом обуславливается новизной трактовки миниатюр уже на уровне определенного организующего фактора—циклизации отдельных прелюдий, входящих в один опус. При всей самостоятельности образной экспрессии каждой из миниатюр, разнохарактерности средств интонационного высказывания и фактурного письма конструктивное начало цикла ощущается довольно явственно—в логике последования

¹ Ранее на эту особенность обратили внимание Ш. Алоян в кн.: *Фортепианная музыка Советской Армении*, Е., 1968, с. 107, Г. Тигранов, *Аро Степанян*, М., 1967, с. 98.

минниатур, расположении местных и главной кульминации, в резюмирующем, итоговом значении последней прелюдии.

Заметим попутно, что в содержательном плане угадываются и моменты смысловых арок на расстоянии, способствующих в известной мере возникновению элементов целостности в образной динамике. С другой стороны, в своих Шести прелюдиях композитор весьма убедительно и целенаправленно использует принцип контраста, широко апробированный в соответствующей европейской музыкальной практике формотворчества. Значение контрастного противопоставления в чередовании отдельных законченных минниатур, объединенных в масштабе цикла, приобретает статус основополагающего драматургического фактора в композиции цикла прелюдий. Контрастность в цикле прелюдий Чеботарян проявляется на различных структурных уровнях. Наиболее непосредственно она отражена в темповой дифференциации минниатур. Такое же прямое, непосредственное выявление различия в характере музыки прелюдий достигается средствами метrorитмической организации тематического материала. Свойственный ритмике, конкретному ритмическому рисунку (тем более, если последний многократно воспроизводится на длительном отрезке времени) круг определенных ассоциативных связей с типом жанровой выразительности многогранно использован автором для достижения индивидуального облика каждой из пьес. Трактовка различных выразительных возможностей ритма—воплощение лирической песенности, упругой танцевальности, активности пульсации, или наоборот заторможенности движения, устремленности или спада динамики развития,—все это в сочетании со спецификой интонационного развертывания мелодики выпукло отражает не только разнохарактерность минниатур, но и естественно воплощает колорит национального звучания музыки. Иные, более опосредованные формы имеют проявления тонально-гармонического контраста. Так, общий план расстановки тоналностей в прелюдиях, который основан на безраздельном доминировании минорного лада (последование тоналностей *es-moll*, *g-moll*, *b-moll*, *es-moll*, *b-moll*, *fis-moll*), на первый взгляд не предрасположен к отражению контраста. Однако весьма существенно, что фактор ладогармонического контраста здесь ярко обнаруживается внутри самих пьес, где богатство, разнообразие гармонических средств вполне компенсирует моноладовость наклонения во внешнем тональном плане цикла. Потому и в слушательском восприятии запечатлевается именно свежесть, нестандартность гармонического языка композитора, творчески использующего ладоинтонационные элементы как национальной моности, так и достижения многоголосного искусства своего времени (и прежде всего Хачатуряна) в этой важнейшей области музыкального мышления. Значение прелюдий во многом определяется и мастерской разработкой фортепианной фактуры, где заметную роль в общей гомофонно-гармонической ткани играют средства полифонического письма. Развитая фактура изложения в прелюдиях включает в себя тонкость голосоведения, приемы сочетания мелодических линий в различных слоях фактуры, то сплетаясь с сопровождающим фоном, то отделяясь от него.

Свойственный жанру миниатюры метод фактурной организации, при котором на протяжении сочинения автор придерживается, в основном, одного выбранного типа склада изложения, использован и Чеботарян. При общей экономности и компактности средств фактуры, обусловленной камерным характером образного содержания, в прелюдиях заметен достаточно широкий спектр различных выразительных приемов фортепианного изложения. Отмеченная компактность отра-

жается в преимущественном использовании средних регистров, с их качественной умеренно лирической эмоциональной зоной. Исключение в этом отношении составляют лишь некоторые эпизоды звучания низких и высоких пластов фактуры в первой и последней прелюдии, что видимо, не случайно, а является отражением своеобразной фактурной симметрии на расстоянии, обрамляющей начало и завершение цикла.

Итак, в целом, Шесть прелюдий Чеботарян представляются важной вехой в процессе эволюции малых форм в армянской фортепианной музыке указанного периода. В ее прелюдиях заметна predisposition к инициативному наблюдению и активному раскрытию в малых масштабах сочинения художественно ценных и перспективных принципов композиционного строения миниатюры, к трактовке структуры цикла и претворению семантически ярких средств музыкального языка и фактуры.

Иные грани в эволюции стилистики малых форм возникают в фортепианных пьесах А. Бабаджаняна — в Вагаршапатском танце, Экспромте, Капричио. Стимулом их возникновения служат и яркий эмоциональный тонус музыкального высказывания, и смысловое многообразие в трактовке фольклорного материала, и преобладающий колорит романтического виртуозного пианизма, воплощенные в компактной и лаконичной форме. Отмеченные свойства конкретизируются в жанровой характеристике сферы танцевальности, преломленной сквозь призму индивидуальной лирической образности. Так, рельефная фольклорная ориентация в отмеченной жанровой сфере отражена в Вагаршапатском танце. Как известно, в этой пьесе композитор обращается к мелодии популярного народного женского танца Ранги, которая ранее уже выступала в «обличье» фортепианной миниатюры у Комитаса, а еще раньше у Н. Тиграняна². Имея в качестве творческого запаса уже определенный предшествующий опыт фортепианной транскрипции фольклорной мелодии, Бабаджанян в соответствии с новыми тенденциями времени, и, естественно, индивидуальным восприятием стиля пианизма, дает свою версию композиторской интерпретации. Оригинальность музыкального языка и композиционного строения бабаджаняновской пьесы наблюдается в насыщенности многоплановой гармонии и по вертикали, и по горизонтали, функциональной дифференцированности фактурных координат, в тематической трактовке фигурационного материала. Все это характеризует новую стадию интонационного обобщения народного напева в рамках архитектуры жанра миниатюры. Так, в условиях централизации мелодического рельефа, его стабильного положения в многоголосной гомофонно-гармонической ткани внимания привлекают загагообразные переключения тематических элементов, переходящих от одного голоса к другому. Создавая своеобразные, как бы резонирующие дополнительные штрихи в экспонировании мелодико-тематического материала, охватывая различные регистровые слои, эти мелодические обороты усиливают интонационную насыщенность музыкальной ткани. Подобное непрерывное взаимодействие перемещающихся рельефно-фоновых сочетаний, использованных композитором уже в начальных построениях пьесы, достигает большего выра-

² Подробнее о фортепианном переложении этой мелодии Н. Тиграняном см. монографический очерк: Р. Мазманиян, Никогайос Тигранян, Е., 1978, стр. 49—50. На творческий опыт воссоздания этой же танцевальной мелодии в фортепианной музыке Н. Тиграняна, Комитаса и А. Бабаджаняна указывают также Ш. Апоян, указ. соч., с. 95 и С. Амадуни, Арно Бабаджанян, Е., 1985, с. 16.

зительного эффекта в последующем развитии. В целом же, подобные приемы комплементарного восполнения тематического рельефа, мастерского использования средств фактурной динамики выступают одним из важных компонентов пианистического стиля композитора, что и определяет новизну творческого истолкования народного первопристка. В таком же образно-содержательном плане осуществлен замысел другой виртуозной миниатюры Бабаджаняна—Каприччио (1950 г.). В этом подлинно красочном по средствам выразительности произведении, богатом многообразными оттенками романтического порыва, с действительной динамикой «осязаемых» музыкальных образов отражается глубоко оптимистическое мироощущение композитора. С ним связана та сторона манеры письма, при которой первое же восприятие образа совпадает с наиболее полным и глубоким его охватом, процесс же развития—это дальнейшее разъяснение, дополнение уже запечатленных существенных свойств. Большой заряд «информационной емкости», содержащийся в образной и жанровой конкретности музыкального материала, обусловлен прежде всего интонационной выразительностью, индивидуальным обликом экспонируемой темы. И при рассмотрении ее в масштабе всей композиции пьесы внутренняя связь отдельных элементов музыкального языка—интервальных соотношений в мелодике, кратких аккордовых последований, регистровой дифференцированности голосовых линий, ладогармонической перекраске тематических фигур,—раскрывается и материализуется как воспроизведение и утверждение определенной интонационной характерности темы. Эта прочная взаимообусловленность различных звеньев в процессе формообразования—не только отражение требований, соответствующих конструктивным возможностям малых форм, но и выявление значимости интонационной трактовки каждой детали в структуре тематизма. А в общем процессе развития достигается концентрация наиболее существенных свойств напева, который выступает в качестве своеобразного интонационного магнита, к которому устремлены все средства, потенциально способные отразить динамику формообразования. Подобная целенаправленность применения различных средств рельефно, и вместе с тем оригинально отражена на уровне архитектоники музыкальной композиции Каприччио. Классическая стройность, структурная завершенность как отдельных периодических построений, так и всей формы, ясно выраженная пропорциональность и уравновешенность конструкции целого характеризуют это сочинение. Примечательно, что указанные стороны музыкальной формы рельефно воплощены в жанре каприччио, предполагающем, казалось бы, преобладание импровизационного метода формообразования, тенденции к открытой форме, где собственно процессуальная сторона композиционного становления доминировала бы над кристаллической, архитектурной. Здесь же мы наблюдаем в известной мере обратное явление, обусловленное собранностью, внутренней гармоничной устойчивостью эмоционального строя, направляемого силой и властной волей, которая уверенно подчиняет процесс интенсивного развертывания закономерностям классической формы. Так, композиционное строение Каприччио представляет собой сложную трехчастную форму, где средний раздел—разработка. Кстати, весьма показательно, что указанный интенсивный процесс тематического развития определил выбор именно этой разновидности трехчастной формы, в которой средний раздел основан на принципе разработочного развития основного тематизма. В целом, для гармонического языка Бабаджаняна рассматриваемого периода, в частности, Каприччио и Вагаршапатского танца характерна прочная опора на закономерности класси-

ческой функциональной тонально-гармонической системы. Ясная централизованная тональность, терцовость как основа структуры аккордики, традиционная функциональная соподчиненность *S* и *D* мажорному или минорному тоническому трезвучию сохраняет свое значение в этих сочинениях. Особенно следует подчеркнуть притягивающую роль тонических аккордов—прежде всего главной тональности, а также и подчиненных, модулирующих тональностей,—чья энергия как в вертикальном, так и в горизонтальном «излучении» пронизывает многоголосную ткань, способствуя усилению центростремительных тенденций. В условиях насыщенной хроматики, внедрения побочных тонов, альтерационного обострения ладовых тяготений, особенно в развивающих разделах, в кульминационных зонах главенствующая роль консонансов, тоники придает музыке особую цельность, направляя ее в определенное русло мелодико-гармонического развития. С другой стороны, в характере ладогармонического языка композитора весьма существенную роль играет народно-ладовый колорит многоголосного изложения⁸. Она проявляется и в особенностях соотношения ведущей мелодии с гармонией сопровождения, и в самостоятельных многозвучных диссонирующих аккордовых комплексах. Иное проявление драматургии малой формы по сравнению с Каприччио и Вагаршапатским танцем обнаруживают фортепианные миниатюры Экспромт *h—moll* и Прелюдия *f—moll*, написанные ранее. В этих двух сочинениях жанровые и композиционные принципы миниатюры выявлены в более «чистом» виде, в смысле характера содержания, приемов развития, а также масштаба временной протяженности. Сравнение их с Каприччио и Танцем (которые занимают промежуточное положение между малой и крупной формой, более тяготеющей к миниатюре) говорит о довольно широком диапазоне стилистического обобщения композиции простой и сложной трехчастной формы, вариационного и вариантного формообразования, заметного повышения роли синтаксического уровня в организации архитектоники целого. Подчеркиваем, что здесь понятие малой формы мы применяем не столько в отношении величины масштаба произведения, а в смысле проявления драматургического принципа, характера образного обобщения, существенно отличающегося от сопатной драматургии с ее конфликтным развитием музыкальных событий, смысловой напряженностью и действенностью диалектики становления целого. Итак, в сравнении с Каприччио и Танцем многообразие жанровых разновидностей в рассматриваемой области инструментальной музыки отражается и в сфере художественной образности фортепианных пьес. Диапазон ее включает область преимущественно лирического содержания, пейзажно-образительную и танцевальную сферу, которые проявляются как в сугубо камерном характере интонационного высказывания, детализированной манере музыкального письма, так и в принципах изложения, свойственных фактуре концертного типа. Последний свое яркое отражение получил в Вагаршапатском танце, Каприччио Бабаджаняна и Токкате Хачатуряна. Песенность же и танцевальность, трактованные в плане субъективной лирической образности и соответствующих композиционных средств, воплощены в большинстве миниатюр Бархударяна и далее нашли свою линию продолжения в Прелюдии и Экспромте Бабаджаняна. Музыкальная стилистика прелюдии, написанной еще в годы консерваторских занятий, с ее

⁸ Интересные мысли и меткие наблюдения об этой стороне гармонии Бабаджаняна высказывает С. Амагуни в своем исследовании, посвященном инструментальному творчеству композитора: С. Амагуни, указ, соч.

скромной фактурой изложения, ясной и простой тонально-гармонической структурой, гомофонным складом многоголосия, старательно выполненными подголосками и, наконец, компактное строение простой трسخчастной формы хорошо передают общий спокойный эмоциональный тонус лирического повествования. Более развернутый масштаб мелодико-гармонического и фактурного развития, а также композиционной структуры по сравнению с прелюдией характеризует Экспромт. Здесь автор во многом следует традиционной трактовке жанра, сложившегося в романтическом направлении инструментальной музыки.

Итак, в рассмотренный период происходят важные процессы эволюции малых форм в армянской фортепианной музыке. В художественной структуре обнаруживаются новые (по сравнению с предшествующим периодом) грани соответствия между имманентными принципам композиции и психологическими категориями творчества, отражающими динамику процесса развития национального музыкального искусства.

Усложняются и меняют свой характер связи с народной и жанрово-бытовой сферами музыкального творчества, заметно интелектуализируются средства выразительности, приобретая новые «языковые» свойства. В общем плане, в различных жанровых разновидностях миниатюры-прелюдии, экспромте, картине, программно-характеристических циклах получают развитие две тенденции. Это — тенденция лирической камерной трактовки художественного образа и, другая — тяготение к концертному стилю, с соответствующими свойствами музыкальной речи и композиции.

**ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՄԱՆՐԱՆՎԱԳԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ՝ 1940—1950-ԱՎԱՆՆԵՐԻ
ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Կ. Ա. ԱՆԱՆՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ո մ

Դաշնամուրային մանրանվագի ժանրը երաժշտական ստեղծագործության մի ինքնուրույն բնագավառ է՝ բովանդակային, դրամատուրգիական, ձևակազմական սկզբունքների իր առանձնահատկություններով: Դիտվող ժամանակաշրջանի հայ երաժշտության մեջ փոքր կտավի ստեղծագործություններում նկատվի է որակական ճյուղավորվածությունը, որն արտահայտվում է ոճական, կառուցվածքային, լեզվական հատկանիշների և հենց ստեղծագործական որոնումների բաղադրիչ ուղղվածության մեջ:

Ժանրի էվոլյուցիոն զարգացման ճանապարհին ուրվագծվում են երկու հիմնական գիծ. մեկը՝ գեղարվեստական կերպարի քնարական-կամերային բացահայտման, մյուսը՝ կոնցերտային ոճի միտումների դրսևորումներով՝ յուրաքանչյուր տեսակին համապատասխան արտահայտչամիջոցների յուրահատկություններով:

Հեղինակների անհատականությամբ արտահայտված դաշնամուրային մրտածողության բաղադրանյութ դրսևորումները՝ ձևակազմական սկզբունքների և երաժշտալեզվական միջոցների հարուստ ընդգրկումներով վկայում են աղգային երաժշտարվեստի դարգացման ակտիվ ընթացքը՝ նաև դաշնամուրային մանրանվագի ժանրի ձեռքբերումներով համընթաց: Այս երևույթների ուսումնասիրությունը հայ տեսական երաժշտագիտության կարևոր խնդիրներից մեկն է: