

---

---

## ПУТИ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА В 1960-1970 ГГ.

МАРГАРЯН Г. С.

1960-е годы в советской музыке явились годами бурных преобразований, характеризующихся отказом от “проторенных” путей, в некоторой степени исчерпавших себя, освоения новых музыкальных средств, использования новых композиторских техник.

Многие композиторы, занимая крайне “левый фланг”, увлекались экспериментаторством, и, как следствие, впадали в крайности. Возникла опасность нарушения интонационной осмысленности музыки. Пассивность, инертность музыкального мышления порой приводили к неестественной рациональности, сухому конструктивизму, стилизаторству. Музыкальная интонация, не поддержанная эмоциональной и смысловой наполненностью, становилась формальной, лишенной пластики, экспрессии, музыкального обаяния. Иной раз композиторы искусственно противостояли художественным тенденциям, генетически связанным с романтизмом.

Вместе с этим, в атмосфере многообразных новаций и экспериментов, переболев детской болезнью левизны”, композиторы постепенно стали рассматривать “прошлое” как предпосылку “настоящего”, ступень, предопределяющую возможность дальнейшего развития к новизне, как явление, отлично совмещающееся с современными формами музыкального мышления. Современное, осознавая свою новизну, перестало противопоставлять себя прошлому, стало относиться к нему как к своей неотъемлемой, составной части, пытаясь переосмыслить его.

Эти годы в целом отмечены поисками во всех музыкальных жанрах. Обновленный музыкальный язык, все более насыщающийся современными направлениями и веяниями, создание национального стиля, созвучного данной эпохе и

вписывающегося в интернациональный культурный процесс, проблемы жанров, вопросы взаимодействия формы и содержания – эти задачи ставили перед собой ведущие армянские композиторы. Поиски новых форм, оригинального инструментализма часто требовали самовыражения в сольном концертном творчестве. Поэтому становится естественным внимание композиторов к жанру инструментального концерта. Конструктивное мышление влекло за собой четкость фактуры, “немногословность” и как следствие – “камернизацию” жанра инструментального концерта. Тенденция к сжатию музыкальной формы, стремление к более компактному циклу характерны для армянской симфонической музыки 60-70-х гг. прошлого века<sup>1</sup>. Важно отметить, что в искусстве 60-70-ых усилилась индивидуализированная тенденция отражения жизненных явлений. Именно личность, сквозь призму своего видения, стала выражать духовные интересы общества, философию эпохи. Эта тенденция захватывает композиторов различных художественных устремлений. Темперамент, стихийность чувств начинают уступать место стилизованности лирики, интеллектуальности, изысканности чувств. Интеллектуализм вообще является характерной чертой искусства второй половины XX века. С усложнением жизненных процессов, с более интенсивным развитием науки и стремительностью общественного развития возникла потребность в большем осмыслении, познании общечеловеческих факторов.

В рассматриваемый период музыка для камерных инструментальных составов, а также для камерных ансамблей нетрадиционных составов получает интенсивное развитие в творчестве многих армянских композиторов (кстати аналогичная тенденция была типичной для всех инструментальных жанров советской музыки тех лет)<sup>2</sup>. “Существенным становится не сам факт использования необычных составов,

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см. Саркисян С., *Вопросы современной армянской музыки (60-е годы)*, Е., 1983, с. 26.

<sup>2</sup> Раавен Л., *Советский инструментальный концерт*, Л., 1967, с. 265.

а новое качество мышления, изменившее представления о тембровых и колористических возможностях классического инструментария”<sup>3</sup>. Что касается конструкции, формообразования, то в концертах 60–ых годов XX века явно ощутимы отход от классической сонатности, тяга к оригинальным, монотемным формам. Так, появились монотемные двухчастные Концерты Э. Арутюняна (скрипичный и для трубы), одночастный альтовый Концерт Э. Аристакесяна, валторновый Концерт А. Арутюняна (с полным отказом от сонатной формы), в форме вариаций, расположенных циклически, написан Концерт для альтового саксофона и джаз-оркестра Э. Оганесяна, одночастный первый фортепианный Концерт Л. Чаушяна и др. Интерес к жанру инструментального концерта в Закавказье в 60–ых гг. заметно возрастает. С одной стороны, это было обусловлено укреплением позиций симфонической музыки, с другой – раскрытием объективных предпосылок концертности, таящихся в традиционных жанрах народной музыки Востока. Заметно расширился образно-тематический диапазон музыки Закавказья: она стала выдвигать нравственно-философские концепции. Это требовало иной системы образной и музыкальной драматургии. Темперамент, “необузданность” чувств ограничиваются строгими рамками; разум, интеллект становятся основополагающими в творческом процессе.

В тех же 60-х были написаны три Концерта-рапсодии А. Хачатуряна – для скрипки (1962 г.), виолончели (1964 г.) и фортепиано с оркестром (1969 г.), но хачатуряновское направление уже не было характерным для развития жанра в Армении в целом. Композиторы пытались “преодолеть” кажущееся непреодолимым благотворное влияние его гения. Композиторами, чье музыкально-эстетическое становление совпало с этим переломным периодом в музыкальной и культурной жизни страны, являются профессор

ереванской

---

<sup>3</sup> Барсамян А., Брутян М., Григорян А., *Камерно-вокальная музыка. (Музыкальная культура Армянской ССР (Сб. статей, сост. Берко М.), М., 1985, с. 284).*

консерватории Левон Чаушян и Рубен Саркисян. Левон Чаушян неоднократно обращался к жанру инструментального концерта. Выбор этот предопределился способностью автора писать музыку, отличающуюся действенным, волевым началом, концертностью, приподнятостью тона<sup>4</sup>. Для фортепиано с оркестром Л. Чаушяном написано два концерта. Первый концерт (струнные и литавры) был написан еще в годы учебы (1964 г.). Столь раннее обращение к жанру фортепианного концерта было не случайным. Запись концерта в исполнении автора и государственного симфонического оркестра Армении под управлением В. Айвазяна свидетельствует о том, что молодой композитор и пианист является музыкантом, наделенным яркой индивидуальностью и обладает гармоническим комплексом профессиональных пианистических данных. Его исполнение подкупает яркой эмоциональностью, виртуозным блеском и музыкальной отзывчивостью. Импульсивный, внутренне напряженный тон его музыки определяет средства и типы развития музыкального материала. Моторно-динамические элементы в большой мере влияют на фактурное, артикуляционное, агогическое разнообразие концерта. Интонационное напряжение мелоса усугубляется подчеркнутой ладовой переменностью, создаваемой путем хроматического понижения либо устоев, либо вводных тонов. Секундовая интервалика, а также аккордика кварто-квинтовой структуры, поддержанная ударными акцентами графически очерченного ритма, усиливают динамическое напряжение. В ритмическом отношении весьма показательно асимметричное движение в быстрых разделах концерта. Можно предположить, что именно с этой целью композитор использует здесь мощную ритмическую ударность валторн. Одночастную структуру поэтного типа можно подразделить на три контрастирующих раздела с достаточно виртуозной каденцией токкатного плана во втором разделе.

---

<sup>4</sup> Аревшатян А., *Левон Чаушян (Музыка республик Закавказья)*, Тбилиси, 1975, с. 158.

Темы концерта импровизационны, сродни ашугским инструментальным наигрышам, хотя стилистически фольклор является лишь истоком мелодической речи. В концерте прослеживается взаимодействие двух эмоциональных сфер: внутренний мир человека, зыбкость, неопределенность, уход в себя, с одной стороны, и импульсивность, действенность – с другой. Они находятся в тесном взаимодействии друг с другом, но действенное начало превалирует и находит свое утверждение в “неистовом” движении финального раздела.

Несмотря на то, что первый концерт – это произведение начинающего композитора, который не был свободен от влияния, неизбежного в этом возрасте (речитативно-декламационные интонации Д. Шостаковича, острая остиная ритмика А. Хачатуряна), здесь уже вырисовываются индивидуальные черты стиля, которые сформируются в более поздних произведениях – тяготение к масштабным музыкальным построениям, полифонический способ мышления (в широком смысле этого слова), стремление к оригинальному звукотворчеству (использование атональной техники, а также не совсем обычных оркестровых составов для создания оригинальных фонических эффектов), импровизационность, философская лирика, с одной стороны, экспрессия, динамика, ритмическая импульсивность – с другой, а также, безусловно, национальная основа его музыкального языка. Первый концерт является свидетельством того, что Чаушян ищет новых путей, синтезируя различные интонационные пласты традиционной и более характерной для новых течений мелодики. Кроме того, концерт представляет интерес как пример “камернизации” концертного жанра (о чем говорилось выше). Здесь прежде всего имеется в виду состав оркестра, где инструменты часто солируют поочередно, и одночастность структуры, а не динамическая фактура произведения. Использование однородного состава предполагает артикуляционную “изобретательность”, которая была свойственна симфонической музыке 60-х годов прошлого века.

Второй концерт для фортепиано и симфонического оркестра (в трех частях) был написан в 1977 г. В отличие от первого, большой оркестровый состав предполагает монументальность, грандиозность замысла. Поскольку композитор проявляет большой интерес к разноплановым тембровым комплексам, наряду с мощной ударной группой им используются такие инструменты, как челеста, ксилофон и вибрафон, способные в некоторой степени оттенить своим нежным звучанием ударную мощь оркестра. Метод формообразования в концерте отражает поиски автора в области обновления традиционных норм жанра. В жанре фортепианного концерта в этом смысле мы имеем довольно разнообразную картину. С одной стороны, очевидна тяга к сжатию цикла (о чем сказано выше) – в результате возникли многочисленные одночастные концерты. С другой, весьма пространственные циклы, одним из которых является второй концерт Л. Чаушяна, где обнаруживается стремление к дифференциации и расположению музыкального материала по принципу неповторяемости. Ни одна из прозвучавших фраз в точности больше не повторяется. При первоначальном ознакомлении с концертом складывается впечатление, что это бесконечная цепь различных эпизодов, но при внимательном рассмотрении становится очевидным, что музыкальный материал развивается на основе коренного принципа симфонической драматургии – взаимодействия резко противопоставленных образных сфер и стремления к их синтезу. Постоянные прорастания новых мотивов сочетаются в его музыке с возвратами к ранее прозвучавшим, но теперь выступающим в ином контексте и изменившимся настолько, что их и не сразу узнать. Новое в концерте Л. Чаушяна заключается в интонационном обострении фольклора, резкости, некоторой неожиданности контрастов-сопоставлений. В концерте происходит инструментализация народного мелоса, песенность заменяется инструментализированной мелодикой в форме усложненно развивающейся народной импровизации в духе ашугских наигрышей в верхних ре

гистрах, поддержанных остинатными педалями нижних голосов (дам). Терпкие созвучия на секундово-кварттовых интервалах кажутся архаизированными и воспринимаются как своеобразная экспрессионистская стилизация самых старинных пластов армянского фольклора. Аналитический строй мышления автора, стремление создавать музыку, наполненную психологизмом, привели к естественному следствию – некоторой “усложненности” музыкального языка. Речь идет о многоэлементности – как мотивной, так и ритмической, кажущейся расчлененности формы, когда ее целостность больше подчинена развитию и, меняя свои формы и сущности, взаимопроникая друг в друга, порождает новые. Отсюда сложности для интерпретатора, связанные с созданием непрерывного тонуса движения, охвата формы в ее целостности. Имеется в виду как движение тембровых комплексов, где в сокрытом виде происходят интонационные процессы, так и распознавание внутреннего смысла ненормативных форм. Если в третьей части достичь этого проще из-за меньшей изменчивости, “ломкости” темпов, то в первой и второй – это одна из главных задач, стоящих перед исполнителем, равно как и перед слушательской аудиторией. Ведь чтобы уловить внутренний смысл формы, ее конструктивную логику, сознание воспринимающего должно активно работать, поскольку ранее прозвучавший материал может забываться и следующий за ним может не вызвать ассоциаций с уже слышанным, знакомым, хотя бы отдаленно напоминающим его. Поэтому подобная музыка (как и любая другая) требует повторного, а то и многократного прослушивания. Частая, достаточно резкая смена типов фортепианной фактуры, темповых полюсов требуют от солиста гибкости как в переосмыслении, так и в перестраивании из одного эмоционального состояния в другое, приравнивания то к одному, то к другому виду техники. Большое психологическое напряжение, усугубляющееся экспрессионистской динамикой музыки, требует умения контрастного сопоставления некоторой жесткой озлоблен-

ности с нежной поэтичностью, черт ярости с задушевностью. Декламационность интонирования как в медленных, так и в быстрых темпах – одна из важнейших задач, ставящихся перед исполнителем при исполнении этого концерта. Немаловажное значение имеет правильное ведение диалогов-перекличек солиста с различными группами оркестра, так как динамическое и тембровое многообразие музыкальной структуры произведения требуют их слаженного диалога. Особенно это важно в третьей части, где подчас есть опасность, что оркестр заглушит солиста. Вторым концертом Л. Чаушяна, несомненно, принадлежит к авангардистскому направлению и является одним из самых редко исполняемых и трудных концертов, хотя при ближайшем рассмотрении, без сомнения, вызовет живой интерес исполнителей и дирижеров.

Музыка Рубена Саркисяна вызвала живой отклик еще в самом начале его творческого пути и не случайно, что за последние 20 лет интерес к нему как художнику все более возрастает и углубляется. Уже в первых опусах ясно вырисовывается своеобразный почерк молодого композитора. Все приемы современного музыкального авангарда, с которыми был хорошо знаком молодой композитор, не стали для него самоцелью. Они применяются им в основном как приемы технические, позволяющие расширить выразительные возможности музыкальной речи. Концептуальность, образная содержательность, устремленность к психологизму, интеллектуализированной философичности и гуманистической этике – вот те основные идейные принципы, которым следует композитор. Его Концертино для фортепиано с камерным оркестром (1968) представлено в рамках неоклассицизма. Это ясная партитура характерна во всяком случае для раннего периода творчества композитора. Темы разработаны непритязательно, но произведение отличается живостью пианистической виртуозности и задушевностью. Отчетливость мелодических линий, “графичность” фактуры, классическая структура мелоса, заключенного в достаточно сим-

метричные периоды, ярко выраженная концертность – это основные стилевые признаки произведения. Музыка отмечена мягким, проникновенным лиризмом, отточенной тембровой палитрой. Автор явно тяготеет к строгому, четкому порядку, вдохновленному конструктивной идеей. Он как бы избегает открытого “обнаженного” выражения эмоций, чувств. Создавая иллюзию свободной импровизации, достигаемой изысканием новых вариантов изложения материала, комбинаций различных звучностей, автор в то же время неуклонно строит конструкцию, где продуманы все штрихи до мельчайших подробностей. Концертино одночастно, но в нем отчетливо просматривается трехчастность, которая не является воплощением формы сонатного *allegro*. В экспозиции представлены две темы главной партии. Одна – в оркестровой экспозиции, другая – в партии солиста. Они неконфликтны и драматургически не противоречат одна другой. Видимо, поскольку музыка предназначена юным музыкантам, автор не счел нужным ее излишне драматизировать. Тема побочной партии звучит и у солиста, и у оркестра, а следующая за ней танцевальная, скерцозная, являясь результатом взаимодействия предыдущих тем, замыкает среднюю часть Концертино. В Коде цитатно представлен материал оркестровой экспозиции. Здесь, как и в большинстве произведений этого автора, можно усмотреть открытость формы, т. е. сочетание классического формообразования, романтической, светлой образно-стилевой системы, с современными музыкальными тенденциями (в более поздний период в творчестве Р. Саркисяна все явственнее становится уклон в сторону экспрессионистского, “монологического” симфонизма). Особенностью изложения тематического материала является то, что, в отличие от некоторых своих современников, Саркисян создает и опирается на довольно протяженную и структурно оформленную тему и, раз показав, сохраняет ее как некую хорошо узнаваемую целостность, которая часто звучит в равноправных вариантах. Несмотря на то, что способ введения новых тем в Концертино благо-

приятствует тому, что они воспринимаются как естественное, логическое продолжение “старого” материала, это не есть свидетельство одноплановости музыки – новая мелодия, продолжая предыдущую музыкальную мысль, одновременно противостоит ей. Но противостояние это не носит весомого, “зримого” характера. Желание композитора избежать “излишних” контрастов побуждает его к поискам путей единения “разного”, несхожего материала. Этим объединяющим фактором здесь является каждый раз оригинально разрабатываемая интонационная сфера, несомненно имеющая фольклорное происхождение<sup>5</sup>. Так обеспечивается логически непрерывный, динамический и структурный ток музыки.

Решающим для достижения единства, непрерывности, текучести музыкальной мысли является опора на ведущие конструктивные ячейки – кварто-квинтовые ходы с дальнейшим их заполнением (это относится ко всем темам Концертино). В результате такого “сцепления” постоянно обновляющихся мотивов возникает естественная смена типов мелодического и ритмического движения, которая позволяет говорить больше об экспозиционно-вариабельном, рондальном, нежели разработочном формообразовании. Кроме того, при использовании линейно-полифонических способов развития материала, когда на фоне темы, проводимой солистом, оркестр “ненавязчиво” ведет полифонический “разговор” (или солист и оркестр меняются ролями), музыкальный материал предстает более действенным. Все “ухищрения” автора направлены на создание целостного процесса, где все этапы развития подчинены единой цели – последовательному, неуклонному восхождению. Что касается интонационной сферы, то ее связи с народным мелосом очевидны. Черты армянской интонационности проявляются в характерных мотивных образованиях без конкретного цити-

---

<sup>5</sup> Об этой особенности музыки Саркисяна см.: Апоян Ш., Золотова И., *Фортепианная музыка. Музыкальная культура Армянской ССР (Сб. статей, сост. Берко М.)*, М., 1985, с. 360-361.

рования фольклорного материала. Характерной чертой гармонического языка Концертино является большее тяготение к диатоническому (с хроматическими вкраплениями в музыкальную ткань) ненагроможденному звукотворчеству. Р. Саркисян в своих фортепианных произведениях тяготеет к академически конструктивной ясности, кажущейся “простоте” гармонического языка, прозрачности фактуры. К примеру, здесь сводятся к минимуму использования кластерных звучаний. В их использовании автор также стремится к логическому “разбуханию” диссонантности, постепенному вводу-дополнению хроматики. В произведениях же для струнных тяготение к академичности свойственно ему в меньшей степени. Так, фактурная и тематическая “разорванность”, раздробленность выступает в них как целостный, объединяющийся в единую звуковую волну процесс, дерзкие политональные, кластерные наложения звучат естественно и гармонично. В отличие от токкатной сущности фортепиано, экспрессия, заложенная в саму специфику струнных, является благодатной почвой для более яркого воплощения самых невероятных современных звучаний.

Что касается «взаимоотношений» солиста и оркестра, то поскольку тембровое разграничение звучания в Концертино имеет чуть ли не первоочередное значение, традиционное “противостояние” солиста оркестру заменено иным типом концертности – принципом диалога: солист и оркестр не соперничают, а взаимодополняют друг друга, давая возможность каждому показать себя с наилучшей стороны. Реализация такой модели концертности требует точности во взаимоотношениях оркестрантов и солиста.

Р. Саркисян явился одним из первых армянских композиторов, уделивших должное внимание “молодежному” концерту, поэтому использование камерного состава оркестра кажется естественным, ибо автор старается не “нагромождать” звучность; камерный состав более “мобилен” и “податлив”, когда за роялем юный исполнитель. Эстетическая новизна музыки Концертино заключается в том, что в

технически достаточно ясной музыкальной ткани проявились черты стилистики XX в., и юный исполнитель может приобщиться к композиционным приемам, присущим музыке “нового времени”.

Армянский фортепианный концерт прошел значительный эволюционный путь, тесно связанный с тенденциями развития симфонического жанра в мировой и русской музыке. Каждый период его развития характеризуется определенными признаками и тенденциями развития уже сформировавшихся традиций. За прошедшие годы границы жанра были настолько раздвинуты, что он порой приобретал совершенно неузнаваемые “обличья”. Вобрав в себя европейские традиции и многообразие национальных традиций, он всегда был открыт современным тенденциям развития.

**ՀԱՅ ԴԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԿՈՆՑԵՐՏԻ  
ԶԱՐԳԱՅՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ 1960-1970 ԹԹ.**

*ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Գ. Ս.*

**Անփոփում**

*Խորհրդային երաժշտության մեջ 1960-ական թվականները դարձան բուռն վերափոխումների, երաժշտական նոր միջոցների իրագործման, ստեղծագործական յուրօրինակ հնարքների օգտագործման շրջան: Դաշնամուրային կոնցերտի ժանրում նոր ձևերի որոնումները, ինքնատիպ գործիքավորումները պահանջում էին ուրույն մոտեցում:*

*Դաշնամուրային կոնցերտին երկու անգամ անդրադարձել է կոմպոզիտոր Լևոն Չաուշյանը: Այդ երկու ստեղծագործություններին հատուկ են պոլիֆոնիկ մտածելակերպը, յուրահատուկ ձայնատարությունը, աստղալ տեխնիկան և նվագախմբի յուրօրինակ կազմը:*

*Ռուբեն Մարգարյանի՝ դաշնամուրի և կամերային նվագախմբի կոնցերտինոն գրված է նեոկլասիցիզմի շրջանակում: Ռ. Մարգարյանը առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձրել «պատանեկան» կոնցերտին: Օգտագործելով կամերային նվագախմբի կազմը՝ նա ձգտել է «չձանրացնել» կոնցերտի հնչողությունը:*