НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКА АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ТАМИРОГЛЯН АННА МАМИКОНОВНА

ФОРТЕПИАНО В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX ВЕКА)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Научный руководитель –
доктор искусствоведения, профессор
АСАТРЯН АННА ГРИГОРЬЕВНА

Ереван – 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....3

ГЛАВА I

ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ СО СТРУННЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

§1. Ансамблевое сочетание фортепиано со скрипкой

а) Арно Бабаджанян – Соната для скрипки и фортепиано (1959..... 14

б) Ерванд Ерканян – Соната для скрипки и фортепиано №1 (1971.....25

§2. Ансамблевое сочетание фортепиано с альтом

Тигран Мансурян – Соната для альта и фортепиано (1963)..... 35

§3. Ансамблевое сочетание фортепиано с виолончелью

Эдвард Мирзоян – Соната для виолончели и фортепиано (1967)..... 46

ГЛАВА II

КЛАССИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО И КВИНТЕТА

§1. Арно Бабаджанян – Фортепианное трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1952) 65

§2. Эдгар Оганесян – Фортепианный квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано (1954-1955) 83

ГЛАВА III

АНСАМБЛИ В СОСТАВЕ СТРУННЫХ, ДУХОВЫХ, УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ФОРТЕПИАНО

§1. Lévon Astvazatourian – «Digitales rouges» (Contre la gvérre, daus la paix). Pour clarinette, deux pianos et 3 interprètes, Bongos (1995) 97

§2.Vahram Babayan – Sonata for piano and Timpani (1970)..... 118

§3. Гагик Овунц – 10 инвенционных пьес для медных духовых инструментов и фортепиано (1975) 128

ГЛАВА IV

АНСАМБЛИ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

§1. Lévon Astvazatourian – «Europolis» Pour deux pianos et cinq interprètes (1999) 146

§2.Vahram Babayan – «Meditations» for two pianos (1997)..... 160

ВЫВОДЫ..... 175

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ..... 177

ПРИЛОЖЕНИЕ..... 183

ПРЕДИСЛОВИЕ

Феномен камерно-инструментальной музыки Армении представляется одним из высочайших достижений не только музыкальной, но и национальной культуры. Жанр камерной музыки в масштабах общего развития искусств Армении занимает ведущее место как с точки зрения оценки его высокого художественного уровня, так и с позиций значимости в мировом музыкальном искусстве.

Становление и развитие камерно-инструментальных жанров в армянской музыке сформировалось намного позже, чем европейская и русская: «К тому времени, когда в армянской музыке стали делаться первые попытки создания музыки для камерных ансамблей, в западно-европейской и русской музыке развитие этого жанра достигло своего расцвета»[1]. Освоение практически всех жанровых разновидностей этого чрезвычайно сложного вида композиторского, а значит и исполнительского творчества за несколько последних десятилетий имело мало прецендентов. Еще в конце XIX и начала XX столетий насчитывалось всего несколько камерно-инструментальных опусов Тиграна Чухаджяна[2], Александра Спендиаряна[3], Никогайоса Тиграняна и сохранившихся в архивах набросков инструментальных пьес Комитаса[4], которые по своим художественным качествам представляли огромный интерес, хотя уступали мировым образцам того времени.

Уже на этом этапе можно утверждать, что наряду с камерными произведениями без участия фортепиано (струнными трио, квартетами, квинтетами и т.д.) в национальной музыкальной культуре Армении развиваются и камерно-ансамблевые произведения в сочетании с фортепиано. Обращение этих композиторов к камерно-инструментальному жанру не случайно: получив музыкальное образование в Европе и России, тем самым явились «первопроходцами» в заложении основ армянской

---

[1] **Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении, Ереван, 1974, стр. 10.

[2] Среди ряда рукописных камерных произведений – 4 Фуги для струнного трио и квартета, квартет «Гавот» для смешанного состава (1885г.).

[3] «Ему принадлежат 25 инструментальных пьес, из которых 5 написаны для струнных ансамблей - трио и квартета», ряд камерно-инструментальных дуэтов для скрипки и виолончели с фортепиано» (1895-1900), а так же для фортепиано в 4 руки (см.: **Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении, стр. 15, 16).

[4] «В архиве Комитаса имеются рукописи эскизов нескольких произведений для струнного квартета, наброски для двух квартетов – E-dur и B-dur» (см.: **Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении, стр. 14).

камерно-инструментальной музыки (в частности, фортепианного камерного музицирования). Однако уже в 30-50 годы XX века в армянской камерно-инструментальной музыке появились такие шедевры, как Соната для скрипки и фортепиано (1932), абсолютно необычное Трио для скрипки, кларнета и фортепиано (1932) Арама Хачатуряна, Сюита для трио (1933, в том же составе) Александра Арутюняна, где вместо виолончели звучит кларнет и целый ряд фортепианных камерных ансамблей, которым по сей день рукоплещут слушатели многих стран.

Далее, во II половине XX века поражают воображение и число созданных армянскими композиторами произведений в различных камерно-инструментальных жанрах, и привнесение в европейские композиционные каноны, которые в рамках естественной преемственности служили отправной точкой в освоении норм данного вида творчества, национальной самобытности, придающей музыке неповторимое своеобразие. Это своеобразие отразилось, в первую очередь, в интонационной сфере мелоса композиций: армянская музыка, более пятнадцати веков развивавшаяся в стенах христианских храмов, обогатилась огромным числом выразительных интонаций, совершенствовавшихся в традициях храмовой литургии. Более того, именно в армянских церковных песнопениях откристаллизовалась культура армянской монодии, причем не только как определенный художественный эталон, но, в первую очередь, в качестве модели мышления. Таким образом, принципы художественного мышления большинство армянских композиторов унаследовали из многовекового развития как церковной музыки, так и в результате взаимодействия с практикой исполнения на народных инструментах[5], в основе которой лежит импровизационное искусство сазандаров, гусано – ашугов. Этим и объясняется как сам бурный и скоротечный процесс развития жанров камерно-инструментальной ансамблевой музыки с фортепиано, так и ее качественный рост.

Одно из интереснейших наблюдений о феномене камерной музыки вообще и армянской – в частности, высказала Маргарита Тер-Симонян в своей книге «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении»: «Дело в том, что ка-

[5] Об этом свидетельствуют концертные выступления Н.Ф.Тигранова в дуэте для скрипки и фортепиано с И.Р.Налбандяном, таристом Мелик-Агамаловым, чиапуристом А.А.Оганезашвили в Тифлисе, Ленинграде и т.д. (см.: **Гумреци,** Н.Ф.Тигранян и Музыка Востока, издание автора, Ленинград, 1927, стр. 13, 19).

мерная музыка с ее небольшим составом исполнителей, дифференцированностью голосов и возможностью их самостоятельного развития, помимо своего жизненно-практического значения, давно стала хорошей, полезной школой композиторского мастерства. Не случайно к жанрам камерно-ансамблевой музыки композиторы обращаются с первых творческих шагов, вырабатывая многие важные стороны композиторской техники, овладевая искусством контрапункта, полифонической разработки материала, филигранной шлифовки отдельных деталей, умением при помощи скромных средств выразительности раскрывать большое и глубокое содержание. Камерная музыка, таким образом, стала своеобразной лабораторией, где кристаллллизуется композиторская техника...»[6].

В статье «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка»[7] Г.Геодакяна и М.Тер-Симонян есть свидетельство создания первого состава квартета Комитаса в 1923 году. Сам факт создания квартета, способного исполнять сложнейшие образцы мирового и национального музыкального искусства, уже в двадцатые годы XX века, свидетельствует о достаточно высоком уровне развития данного вида музыкального искусства в стране[8]. Но не менее важна одна существенная деталь в работе самого квартета – на протяжении ряда лет руководитель квартета С.Асламазян создавал квартетные обработки песен Комитаса и музыкальных жемчужин из фольклорной музыки, тем самым ориентируя музыкантов квартета и слушателей на интонационное своеобразие армянских музыкально-художественных истоков.

Эта замечательная тенденция стала традицией армянской композиторской школы: едва ли можно отыскать в плеяде отечественных творцов музыки композитора, не прикоснувшегося к этой, несомненно, благородной творческой деятельности.

Еще одна весьма важная тенденция присутствует и развивается в пределах армянской композиторской школы (речь идет о творческой преемственности, при-

---

[6] **Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении, стр. 14-15.

[7] **Геодакян Г., Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка, Музыкальная культура Армянской ССР, сб. статей, Москва, 1985, стр. 223-224.

[8] «В начале нашего века в ряде европейских столиц с большим успехом проходили концерты фортепианного дуэта сестер Елены и Евгении Адамян». См.: **Апоян Ш.** Фортепианная музыка Советской Армении, Ереван, 1968, стр. 13.

чем той ее форме, которая сформировалась в русле развития камерно – инструментального жанра). Эта тенденция связана с развитием тех особенностей жанра, которые были открыты композиторами «первопроходцами», осваивающими еще непознанное поле исконно национальной музыкальной специфики. То, что связывается в этом плане с интонационностью, представляется самым верхним слоем этой специфики: его освоение проходит в русле формирования личности композитора, и преемственность выражается в формах адаптации типологии армянской интонационности к своеобразию собственного музыкального языка. Но есть более сложные формы преемственности. Так, например, замена традиционной виолончели в классическом составе фортепианного трио на кларнет, осуществленная Арамом Хачатуряном и в свое время ставшая новаторством, привнесшим в тембровую палитру инструментального состава признак восточной (если не сказать армянской) красочности, а в трио с подобным составом Александра Арутюняна становится носителем иной, более глубокой психологической образности. В Трио Арутюняна эффект тембровой совместимости сочетается с приемами инструментального контраста, а насыщение музыкальной ткани сложной полифонией и ажурной игрой разнообразных фактур выдвинули это произведение в число несомненных мировых шедевров.

Еще один принцип преемственности связан с органикой совмещения норм европейских традиций с отечественными, причем совмещение это не является проявлением эклектицизма, а напротив – представляется одной из форм симбиотического слияния культур. Достаточно привести в качестве примера Третий струнный квартет (1977) Арно Бабаджаняна, посвященный памяти Дмитрия Шостаковича и т.д. Это один из высочайших образцов мемориальной музыки, в которой современные мировые музыкальные технологии сопряжены с армянской интонационностью идеально.

Можно говорить об иных факторах преемственности, связанных с формообразованием, гармонией и иными параметрами музыкального конструирования, но это осуществимо в рамках иного исследования. Данная диссертация не предусматривает историографический аспект исследования камерно-инструментальных жанров армянских композиторов, а исследовательское внимание в ней (диссертации) приковано к анализу стилистических особенностей ряда камерных ансамблей с фортепиа-

но, в которых наиболее наглядно проявились черты той, типично армянской самобытности, о которой писалось ранее.

Сущность предмета диссертации: «Фортепиано в камерно-инструментальных произведениях армянских композиторов (II половина XX века)» или камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано, который принято называть «фортепианным ансамблем», представляет собой одну из мощных и содержательных ветвей камерной музыки и занимает важное место не только в иерархии отечественного (армянского), но и в мировом классическом искусстве. Этот вид камерно-инструментальной музыки своим творческим потенциалом способствует постоянному развитию во всех аспектах художественных проявлений. Отличительной чертой фортепианного ансамбля является, в первую очередь, обязательное присутствие фортепиано, равноправие всех участников с учетом их количества. Так, в ней рассмотрены два вида камерного ансамбля с участием фортепиано: малого (дуэт) и большого (трио, квартет, квинтет и т.д.), в том числе смешанного состава.

Идея диссертации представляется оригинальной не только в плоскости широкого охвата камерно-инструментальных произведений армянских композиторов, в которых обязательно присутствует фортепиано[9], и не столько в этом ракурсе и охвате. Гораздо более важным моментом рассмотрения произведений этого сегмента камерно-инструментальных ансамблей является его специфика, а именно: сочетание фортепиано с различными смычковыми и духовыми инструментами (малого и большого состава) имеет чрезвычайно широкий спектр ансамблевых и драматургических взаимодействий, серьезно отличающихся от соединения в едином музыкальном процессе инструментов единородных или различных тембров. Речь идет о той форме ансамблевой совместимости, в природу которой заложена потенциальная форма различия инструментальных характеристик. Степень естественности тембро-акустического смешения звуков фортепиано и иных инструментов ансамбля обеспечивается целым

[9] Следует различать ансамблевые сочинения по признаку их функциональной равноценности: существует целый ряд произведений, в которых партии фортепиано отводится роль инструмента вспомогательного, поддерживающего партию инструментального лидера. К таковым можно отнести: Багдасарян Э. – Соната для кларнета в сопрождении фортепиано (1953); Нагдян С. – Пьесы для скрипки в сопровождении фортепиано (1958), Айвазян А. – Пьесы для виолончели с сопровождением фортепиано (1965), ряд произведений А.Спендиаряна, С.Бархударяна, А.Степаняна, Г.Адамяна.

рядом условий, не имеющих аналогов в иных ансамблевых комбинациях, которые требуют особого исследовательского внимания[10]. В значительной степени смысловое слияние в фортепианных ансамблях обеспечивается самим исполнительским ресурсом фортепиано. В своем большинстве камерно-ансамблевые произведения опираются на фортепиано, как на инструмент базовый, с точки зрения наполнения фактуры гармоничной составляющей. А с точки зрения ансамблевого исполнительства фортепиано является равноправным участником ансамбля, и функционально не представляется лидером в музыкальной процессуальности. Однако этот инструмент не только допускает возможность исполнения аккордовых и полифонических комплексов, но и способен охватить крайне сложные приемы фактурных структур. В мире инструментальной музыки нет иного инструмента, которому была бы доступна фактурная сложность подобного уровня. Именно это качество инструмента позволяет преодолеть принципиальные различия в способах звукоизвлечения. Компенсирование этого различия в определенном смысле можно считать перцептуально-логическим. Именно логическое единство в музыкальной процессуальности способствует преодолению акустического противоречия, в пространстве которого, казалось бы, разнородные инструменты сплетены в симбиотической органике. Например, в Фортепианном трио Александра Арутюняна в идеальном акустическом совмещении «сплетены» партии скрипки, кларнета и фортепиано. «Фортепианная партия, напоминающая движение барочного цифрованного баса, все время гармонически по-разному окрашивает свободный от формальных условностей и отчасти бесконечный канон. Сами темы, каждый раз начинаясь с легко улавливаемого мотива с всплеском четыретридцатьвторых, имеют новое продолжение..... Но самое удивительное в том, что в мельчайших фактурных структурах и у скрипки, и у кларнета, и у фортепиано композитор использует их инструментальную специфичность, отчего тематическое подобие всегда немного нарушено в угоду художественному смыслу музыки»[11]. В исследуемой нами

[10] Исключение составляют инструменты клавесинного типа, органы и инструменты группы ударных. Но рассмотрение ансамблей с участием этих инструментов лежит за пределами темы данной диссертации. К тому же ансамбли с участием этих инструментов имеют иную специфику и требуют особой методики анализа.

[11] **Кокжаев М.** Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля, Москва, 2006, стр. 248.

диссертационной работе больше всего представлены произведения для фортепиано со смычковыми инструментами – сонаты, трио, квинтеты. Есть ряд произведений для фортепиано в составе медных, деревянных духовых инструментов и даже ударных. Их число не так велико, но художественное значение в панораме музыкального искусства Армении существенное. Особое место в этом ряду занимают ансамбли для двух фортепиано – это очень оригинальный жанр, в котором нет противоречий тембровых и различных способов звукоизвлечения, но есть иная проблема, связанная с единым исполнительским стилем и одинаковой технической оснащенностью. Таким образом, рассмотрение данной тематики требует разработки методики исследования соответствующей особенностям специфики данной тематики.

Цель и задачи исследования. Цель состоит в широком охвате процесссов, протекающих в развитии фортепианных камерно-инструментальных жанров в армянской музыке второй половины XX века. В наследии армянских композиторов множество образцов различных камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано, и, несомненно, каждый из них уникален и по своим композиционным особенностям.

Были поставлены следующие задачи:

- ✓ Обстоятельный анализ наиболее значительных произведений армянских композиторов в различных камерно-инструментальных ансамблях (с участием фортепиано).
- ✓ Фиксация художественных особенностей, ставших носителями национальной музыкальной традиции.
- ✓ Подробный теоретический анализ ряда произведений с аспектами, связанными не только с композиционным устройством, но и в ресурсах задач исполнительства.
- ✓ Изучение особенностей ансамблевой совместимости различных струнных и духовых инструментов с фортепиано.

Важным моментом рассмотрения произведений этого сегмента камерно-инструментальных ансамблей является его специфика, а именно: исследование соче-

таний фортепиано с различными струнными, духовыми, ударными инструментами, двух фортепиано – малого (дуэт) и большого (трио, квартет, квинтет) состава, который имеет чрезвычайно широкий спектр ансамблевых и драматургических взаимодействий, серьезно отличающихся от соединения в едином музыкальном процессе инструментов единородных или различных тембров.

Данная диссертация не предусматривает историографический аспект исследования камерно-инструментальных жанров, а исследовательское внимание в ней (диссертации) приковано к анализу стилистических особенностей ряда камерно-инструментальных ансамблей (с участием фортепиано) армянских композиторов, в которых наиболее наглядно проявились черты типично армянской самобытности.

Обзор литературы. Несмотря на то, что национальное музыкознание довольно широко освещало в научной периодике и в отдельных, более значительных исследованиях достижения армянской композиторской школы, однако научных работ, связанных с обобщением тенденций в развитии данных жанров, чрезвычайно мало. Традиционные камерно-инструментальные сочетания тоже представлены широко, не только в рамках стилистически приближенных к классическим традициям, но и к самым современным музыкальным техникам.

В национальном музыкознании есть ряд исследований на данную тему. Это монография Маргариты Тер-Симонян «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении», очерк Георгия Геодакяна и М.Тер-Симонян «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка», исследование Светланы Саркисян «Армянская музыка в контексте XX века»[12], монография Маргариты Рухкян «Портреты армянских композиторов»[13] и др. На настоящий момент, с учетом появления целого ряда новых произведений в данном жанре, исследований, охвативших этот срез музыкальной культуры нет. В этом плане данная диссертация будет иметь определенную научную ценность и актуальность. Сам метод исследования, особенно в области аналитического рассмотрения камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано, тоже будет иметь признак новизны в методике исследования,

[12] **Саркисян С.,** Армянская музыка в контексте XX века, исследование, издательский дом Композитор, Москва, 2002, стр. 296.
[13] **Рухкян М**., Портреты армянских композиторов, очерки, изд-во Наири, Ереван, 2009, стр.236.

исчерпывающей и охватывающей всю, в том числе и темброакустическую параметрику исследуемого произведения.

Научная новизна работы в том, что подробно рассмотрены произведения второй половины XX века, еще не попавших в круг внимания исследователей и осваивающих новые тенденции в музыкальном творчестве Армении, а также наиболее значительные в камерно-инструментальном жанре: таким образом охвачено 11 фортепианных ансамблей по жанровым классификациям.

В диссертации впервые исследованы 4 рукописных произведения:

- Sonata for piano and Timpani («Соната для фортепиано и литавр») Ваграма Бабаяна, которая является уникальным сочетанием во всемирной практике.
- Квинтет «Digitales rouges» («Красные отпечатки пальцев») Левона Аствацатряна: оно предполагает сочетание двух фортепиано с тремя исполнителями в 6 рук с африканскими бонгами и кларнетом. Произведение трагическое и, вместе с тем, зовущее к свету и милосердию, чувствам, в современном Мире достаточно дефицитным.
- «Europolis» («Европолис») Левона Аствацатряна для двух фортепиано и 5 исполнителей - пианистов в 10 рук, сочиненное в технике минимализма, но с внедрением в нее приемов контрапункта, микрополифонии и сонористики, где реализована красивая, но утопическая идея Города Мира, в котором в согласии уживаются все без исключения культуры планеты.
- «Meditations» («Медитации») для двух фортепиано в 4 руки Ваграма Бабаяна. Это прямое свидетельство того, что художественные интересы армянских композиторов выходят за рамки национальной ментальности, а мышление устремлено в масштабы планетарных объемов.

Впервые нами составлен каталог практически всех сочиненных в Армении произведений в жанрах различных камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано (малых и больших составов) с указанием дат их создания. Достаточно просмотреть этот каталог, чтобы убедиться в значительном числе произведений, разнообразии инструментальных комбинаций и музыкальных форм.

Сам метод исследования, особенно в области аналитического рассмотрения фортепианных ансамблей (камерно-ансамблевых произведений в сочетании с фортепиано) тоже будет иметь признак новизны в методике исследования, исчерпывающей и охватывающей всю, в том числе и темброакустическую параметрику исследуемого произведения.

Объектом исследования стали 51 камерно-инструментальных ансамблей (с участием фортепиано) армянских композиторов второй половины XX века, из них 16 рукописных работ из личных архивов, не исследованных до сих пор. Данная диссертация и не ставит задачей охвата всех камерно-ансамблевых произведений с участием фортепиано – это было бы совершенно неуместно и с научной точки зрения, поскольку главная задача любого научного исследования – демонстрация аналитического метода, который позволил бы исследовать любое иное явление искусства этого классификационного ряда.

Методика исследования рассматривается в двух основных аспектах: первый – в охвате структурных особенностей произведения и раскрытии его художественных особенностей, а второй – значение самого произведения в историческом процессе развития жанра инструментального ансамбля в армянской профессиональной музыке.

Первый аспект предполагает конкретный анализ избранных произведений по всем важнейшим параметрам: формообразования, стилистической принадлежности, в том числе – особенностей гармонического языка, приемов полифонии, интонационного строя и ладотональной среды обитания музыкального материала во взаимосвязи средств выразительности с образным рядом произведения. В каждом отдельном случае анализ основывается на закономерностях той композиционной системы, которой воспользовался композитор для воплощения своей художественной задачи. Изобразительность приемов анализа продиктована той совокупностью средств выразительности, которая будет соответствовать стилю и технике конкретного произведения. Вместе с тем, сам по себе аналитический процесс полезен и в исполнительстве, как некий композиционный ориентир для выстраивания плана интерпретации. Особое внимание уделено вопросам тембровой палитры произведения,

поскольку главной особенностью исследуемого жанра является ансамблевая совместимость различных струнных, духовых и ударных инструментов с фортепиано. К тому же избраны произведения по признакам инструментального разнообразия, что позволит охватить многие ансамблевые модели, присутствующие в данном жанре.

Второй аспект не менее важен: бурно развивающееся армянское музыкальное искусство именно во второй половине XX века освоило наиболее сложные формы камерно-инструментального ансамбля (с участием фортепиано). Именно в это время появились образцы творчества в этом жанре. Достаточно вспомнить «Армянскую рапсодию» для двух фортепиано Александра Арутюняна-Арно Бабаджаняна, Фортепианное трио А.Бабаджаняна, Сонату для виолончели и фортепиано Э.Мирзояна, Фортепианный квинтет Э.Оганесяна и т.д. Все эти произведения получили мировую известность и по сей день звучат со многих сцен мира. Это свидетельствует о том, что развитие жанра камерно-инструментальной музыки (в частности, фортепианных ансамблей) в Армении имело не только внутринациональное значение, но и лучшие его образцы вошли в международную сокровищницу музыкальных достижений XX века.

Рассмотрение данной тематики в предлагаемой нами форме позволит оценить самобытность жанра в охвате национальной культуры, определить тенденции в его развитии, даже в той или иной степени прогнозировать дальнейшие пути освоения новых художественных горизонтов.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Предисловия, четырех глав (Глава 1 – Фортепианные ансамбли со струнными инструментами), Глава 2 – Классическая модель фортепианного трио и квинтета, Глава 3 – Ансамбли в составе струнных, духовых, ударных инструментов и фортепиано, Глава 4 – Ансамбли для двух фортепиано), выводов, списка использованной литературы и «Приложения» (представлены нотные примеры, схемы, изображения, таблицы).

Глава I. ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ СО СТРУННЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

§1. Ансамблевое сочетание фортепиано со скрипкой

а) Арно Бабаджанян – Соната для скрипки и фортепиано (1959)[14]

Прикасаясь к творческому наследию Арно Бабаджаняна (1921-1983), исследователь всегда испытывает удивление: между высочайшим уровнем достигнутого художественного результата и востребованностью его произведений существует гигантское противоречие. Кроме замечательного Фортепианного трио, «Героической баллады» и концертных фортепианных пьес Арно Бабаджаняна, Соната для скрипки и фортепиано (посвящение Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу, полный трагизма и скорби) звучит крайне редко. Между тем, Соната для скрипки и фортепиано (малого состава) Арно Бабаджаняна – одно из вершинных достижений сонатного жанра в армянской музыке, несомненно, идейно глубокого, драматичного и сочиненного в высокой, элитной стилистике, той, которая отличает истинный шедевр от любого другого, даже талантливо сочиненного произведения.

Соната трехчастна и композиционно выдержана в традициях классической модели сонатного Allegro. Словом, моделью сонатного Allegro мы обозначили, имея в виду структурное сходство с сонатными циклами классиков, но сам музыкальный материал сонаты отнюдь не классичен, а его интонационные и фактурные характеристики, конечно же, относятся к веяниям новой музыки, точнее - к направлению, близкому экспрессионизму с признаком ориентации на интонационные особенности армянской музыкальной традиции. Тут следует оговорится: нет сомнений в том, что мелодический строй Бабаджаняна в данной сонате и во всех его знаковых сочинениях целиком и полностью погружен в интонационное пространство армянской музыки, красота и выразительность которой откристаллизовывались веками в церковных монодиях и обширнейшем фольклоре. Однако в интонационных оборотах композитора есть нечто, что принадлежит только его слуховому и интеллектуальному комплексу, то, что неповторимо и является продолжением его творческого кредо. По общим формообразующим характеристикам первая часть –

[14] **Бабаджанян А.** Соната для скрипки и фортепиано, Ереван, 1963, 45 стр.. Первое исполнение: автор (фортепиано), Валерий Климов (скрипка), пленум Союза композиторов СССР, Москва, 1963. продолжительность исполнения – 20 минут.

это полноценное сонатное Allegro с последовательным сопоставлением двух контрастных тем, вступлением и очень динамичной разработкой. Если рассмотреть ее с позиций очевидных констатаций, то формообразование будет выглядеть предельно просто: вступление в тональности b-moll представляет собой развернутую интродукцию, где кристаллизуется интонационный строй первой темы, которую в традиционной системе анализа чаще называют главной партией. Главная партия в основном b-moll изложена бесцезурно вплоть до второго проведения в партии фортепиано (это проведение является локальной кульминацией в экспонировании темы). После фактурной разрядки, в которой подготавливается аккордовая структура, впоследствии преобразованная в гармонический опорный комплекс экспонируется вторая лирическая тема в тональности cis-moll. После еще одной фактурной разрядки, вслед за которой следует нагнетание, приводящее к началу разработки - первая тема начинает разрабатываться в c-moll, далее охватывая ряд далеких тональностей, не фиксируемых кадансами. То есть движение и гармонически, и фактурно безостановочно и доведено до крайне жесткой драматической кульминации: формальный возврат к ключевым знакам b-moll не означает возврата в исходную тональность – движение прервано предельно диссонатным аккордовым кластером. Наконец, в разделе репризы проводится искаженная версия побочной партии, в которую «вкраплены» интонации, отдаленно напоминающие мотивы первой темы. Только в этом, последнем проведении побочной темы, осуществлен возврат к исходному b-moll. Лирическая вторая тема звучит трагически, а фактурный аккордовый прием, скорбное звучание которого осуществлено благодаря часто возникающим расщеплением какого-либо тона в разных октавах, однозначно трактуется, как траурное шествие. Мы представили первую часть как самое общее описание формы сонатного Allegro, и убедились в том, что практически все его нормы соблюдены. И соблюдены почти точно, если не считать неклассического тонального плана, который даже в экспозиционных сопоставлениях представлен очень далеким тональным родством, и частой сменой темпов. Представим визуальную схему темповой динамики Сонаты для скрипки и фортепиано А.Бабаджаняна, характеризующей также драматургическую линию

развития как каждой из них в отдельности, так и в целом. Позволим себе в первой таблице обратиться к буквенным обозначениям «риторической» формулой – монограммой с инициалами композитора: A.B. (ARNO BABAJANYAN). Таблица A.B.

I ч. - Grave - ♩= 60 - A tempo – Tempo I - Allegro energico 𝅗𝅥=104 –
Poco piu mosso ♩=116 - Piu mosso ♩=126 - Moderato ♩=69 - Andante ♩.=56.
II ч. -Andante sostenuto ♩=52 - A tempo - Tempo I – Presto 𝅗𝅥=100 –
Poco meno mosso - Tempo I - Presto 𝅗𝅥=100.
III ч. - Allegro risoluto ♩.=104 - Tempo I - Pesante - Tempo I -
Largo - Andante sostenuto ♩=69 - A tempo – Maestoso ♩.=58.

Попытаемся заглянуть в сущность тех особенностей музыки первой части скрипичной сонаты Арно Бабаджаняна, которые необходимо отнести к чертам его индивидуальности в те сферы музыкального мышления, которые присущи этому композитору, неповторимы и являются чертами его уникального композиторского стиля. Мы движемся в нашем рассмотрении данной части от общего к частному: представив общую картину формообразования, войдем в другой уровень композиционной организованности – во фразеологическую дробность каждого из разделов. Именно на этом уровне просматриваются детали музыкальной стилистики, которые свойственны стилю композитора. Уточним: речь идет не только о конфигурации музыкальных фраз, но и об их мотивных составляющих, ведь без одновременного рассмотрения фразы и ее мотивного содержания невозможно представить выраженную через нее музыкальную мысль. Таким образом, мы нисходим не на один частный уровень исследования, а на два – фразеологический и микроструктурный, каждый из которых важен в оценке, выраженной в музыке мысли.

Так, уже во вступлении Арно Бабаджанян практически представил контуры всех образов, которые встретятся в первой части Сонаты – если не в виде сформировавшихся тем или их фрагментов, то в интонационных зернах, которые в дальнейшем либо разрастутся в тематизм, либо ассоциативно отзовутся подобным эмоциональным состоянием. Отметим также, что А.Бабаджанян использует технику серийного письма – одно из направлений XX века – додекафонии, которая

рассредоточена в части Grave у соло скрипки в горизонтальном изложении как в первом восходящем элементе вступления (в 1т. на 4/4) из 5 тонов f-des-b-e-f/x-c, «x» - повтором тона f, так и во втором нисходящем мотивном звене, построенном из 12 тонов серийного ряда des-d-f-fis-d/x-b-h-g-dis-e-cis-c-ces с повтором тона d – лисансом (licence)[15], однако без создания перемещения (decalage)[16] через тактовую черту, а за счет размера 5/4 в одном такте до фрагмента b-moll a tempo ♩=60, где вступает solo фортепиано (пример 1). Совершенно очевидно, что трактовка серийной додекафонной техники у Бабаджаняна в этой части произведения абсолютно самобытна. Так, в первой части Сонаты композитор избегает равномерной метрики: употребление смешанных размеров 4/4, 5/4, 6/4, 2/2 - частая их смена сообщает естественную текучесть музыке. Сопоставим отдельные элементы вступления с тематическими эпизодами или даже с принципиальными основами приемов развития музыкальной идеи. Так, заглавная интонация первой темы (главной партии) Allegro energico 2/4 =104 явно предвосхищается мотивным оборотом локальной кульминации вступления (пример 2 а). Сравним с мотивным зерном первой темы (пример 2). Интонационное сходство очевидно, и ключевым моментом является расщепление второй ступени b-moll, зависимость которой от направления мелодического движения есть прямое проявление закона музыкального тяготения: при движении вниз тяготение усиливается понижением ступени, а при движении вверх, как это случилось во втором мотивном звене, возврат к натуральной второй равноценен усилению тяготения к третьей ступени после того, как вторая ступень была понижена. Во вступлении этот прием осуществлен в иных ладовых условиях, и его мелодическая конфигурация указывает на присутствие в этом фрагменте локрийского лада «a» (схема 1). При общем изложении формы говорилось об эффекте кристаллизации, а теперь подтвердим это доказательством (пример 3). Нет сомнений в том, что отмеченный нами мотив является прототипом проведенного ранее мотивного зерна, ставшего основой первой темы. В результате все три мотива, расположенные в последовательности, представляют собой процесс

[15] «Licence» - (от франц.) - лисанс, вольное обращение, Французско-Русский словарь, Москва, 1971, стр. 496.
[16] «Decalage» - (от франц.) - смещение, перестановка, сдвиг, движение вперед, Французско-Русский словарь, стр. 225.

кристаллизации. Фраза, с которой начинается вторая лирическая тема по внешним признакам совершенно непохожа на материал вступления к первой части Сонаты. Однако и эта тема «выросла» из элемента вступления не только мотивного, но и образного.

В среднем разделе вступления Tempo I (условно - в среднем, поскольку оно неделимо с позиций традиционного формообразования) есть явно лирический эпизод, в котором присутствуют и звуковая повторность, и триоли, ставшие во второй теме главными мотивными носителями образности: а) вторая тема сонаты Poco piu mosso ♩=116 /gis-moll, б) фрагмент вступления[17] (пример 4). Но есть интонационный элемент, появившийся на гребне разрастания лирической темы, который во вступлении не встречался, но часто встречается в армянской храмовой музыке и даже в фольклоре. Это ритмоинтонационный оборот, встречающийся в двух разновидностях – в ломбардской синкопе и в пунктирной ритмофигуре с измельченной шестнадцатой нотой (пример 5). Это – несомненная дань музыкальной традиции Армении; в этом мотиве сосредоточен импульс драматизма – символ исконно армянского мироощущения, исторически связанного с нашей многострадальной историей. Следует обратить внимание на то, что именно этот мотив сочетается с повторами драматично звучащих аккордов, и в этом видится предвосхищение трагической репризы сонаты. Казалось бы, введение этого нового мотивного звена, не имеющего аналога во вступлении, выпадает из представленной нами логической модели образных предвосхищений, являющихся принципиальной основой структурного устройства Сонаты, но это не так. Именно этот мотивный оборот станет в разработке Piu mosso ♩=126 (пример 5 а) средством стимуляции напряжения: и эффект пунктирного ритма, и дробление первой восьмой в четвертной длительности в разных комбинациях инициируют динамическое, а главное эмоционально - образное нагнетание, приводящее раздел разработки на fff к зоне кульминации (пример 6). То есть, введение нового мотивного звена в общей

[17] Вступление состоит из пластичного диалога скрипки и фортепиано, и эта диалогичность столь логична и построена на логике причинно - следственных связей, что дробление на фразы, которые как бы визуально видны, разрушило бы стройность логической цепи. К тому же весь гармонический комплекс неустойчив и отсутствие устоев придает всему разделу признак предыктовости, то есть, ожидание того, что произойдет далее. Именно поэтому мы назвали вступление интродукцией.

формообразующей логике смещено: появившись не во вступлении, а в экспозиции лирической темы, где его появление неожиданно, новая мотивная формула станет ключевым средством развития в процессуальности подобной эффекту кристаллизации.

Видоизменяясь, этот ритмоинтонационный оборот всегда сохраняет свое важнейшее свойство: он энергетически устремлен к следующей тактовой доле. В самом эффекте кристаллизации присутствует процессуальность, но нет конечного достигнутого пика: он в итоге не реализуется как цель, к которой стремится движение. Эта ритмоформула используется в качестве средства осуществления динамического движения. Именно поэтому его нет во вступлении. Но его появление в экспозиции необходимо – это источник энергетического насыщения раздела разработки, где музыкальная мысль развивается и доводится до своей динамической кульминации.

Истинной драматургической кульминацией является трагическая реприза. Воплощенное в звуках музыки траурное шествие почти зримо, а самым ярким контрастом части является не контраст первой и второй темы, а полярное эмоциональное состояние проведенной второй темы в крайних разделах части. Светлая и очень красивая мелодия, проведенная в экспозиции чуть-чуть подсвеченная драматическими аккордами, в репризе оборачивается траурным шествием Moderato ♩=69 - Andante ♩.=56 – трагическим апофеозом в бытие образа (пример 6 а).

Еще большей драматизации подвергается завершение части: трагические аккорды звучат все реже и тише – шествие удаляется от слушателя все дальше, оставляя его в одиночестве и раздумьях над судьбой героя музыкального повествования. Затаенная призрачность, воплощенная в идентичных по своей значимости приемах звукоизвлечения у фортепиано и скрипки, ударно-клавишное staccato и скрипичное pizzicato представляются эфемерными образами в мире теней. Образная призрачность передается через фразеологическую перекличку двух очень разных инструментов, в исполнительском арсенале которых композитор нашел родственные тембровые приемы. После трагического завершения первой части

перемещение образности в мир теней еще более усиливает трагическую направленность сонаты.

Кажущаяся отстраненность интонационного строя второй части Andante sostenuto ♩=52 - gis-moll, на самом деле, иллюзия новизны: в мерной подвижности отрывистых восьмых время от времени возникают 2/16, которые, как правило, дробят вторую восьмую в каждой четверти, а порой и участвуют в линейных расщеплениях какой-либо ступени исходного gis-moll, или иного промежуточного лада, охватываемого тональным планом (пример 7). Характерной чертой уже во вступлении второй части является однозвучное проведение темы как в 9 (gis-h-dis-dis/x-e-d-b-g-c-d/x-g/x-b/x-es) и 12 (e-cis-his-cis/x-e/x-fis-dis-c-f-fis/x-d-h-ais-fisis-gis) тоновой серийной технике в горизонтальном изложении (с приемами licence и decalage), так и демонстрация диалогичных перекличек фортепиано и скрипки.

Позже, во фрагментах (a tempo), где отрывистый штрих уступает место legato, у фортепиано и arco (смычком) у скрипки в мелодическом движении часто встречаются мотивные расщепления внутри того или иного оборота (пример 8). Нет сомнений в том, что это отголосок интонационного принципа заглавного мотива первой темы из первой части Сонаты, где принцип мотивной кристаллизации продолжается и во второй части, в виду чего арочная связь первой и второй частей очевидна. С точки зрения формообразования первый раздел второй части очень похож на вступление к первой части: та же логика перекличек в непрерываемой цепи причинно-следственной взаимосвязанности, интонационная преемственность фраз. Разновеликие имитации между инструментами, мотивная повторность, повторность гармонических опор, наслаиваемых на пластах неквадратной мелодической линеарности – все это делает первый раздел второй части абсолютно неделимым эпизодом.

Далее, во фрагментах предельной лаконичности музыкальных фраз, передача мелодической линии от фортепиано к скрипке объединяет партии обоих инструментов в единый музыкальный поток (пример 9). В завершении раздела Tempo I интонация с хроматическим расщеплением тона e - d - dis остается единственным мелодическим объектом в процессе развития, а все остальное

композитор отсекает (пример 10).

Наблюдая процесс своеобразной кристаллизации, связанной не с разрастанием музыкального модуса или даже тематической фразы, а с усечением исходного материала до уровня сохранения только самого существенного элемента, можно уже на этом этапе анализа утверждать, что источником музыкальной идеи и ее развития является не сам тематизм, а его узловой элемент – носитель интонационного принципа, но в нашем случае – это разнообразное обыгрывание расщепленного тона.

Одной из особенностей мышления Арно Бабаджаняна, распространяющейся на все уровни его композиций (от микроструктур до макросистем), – это принцип неожиданного контраста, контраста полярного, как это наблюдалось в представлении двух версий кантиленной темы первой части. На этот раз во второй части - это неожиданное вторжение стремительной темы в среднем разделе Presto 2/4 =100, где автором вновь, как и во вступлениях к I и II частей, сконструирован серийный ряд из 11 тонов (a-h-c-d-dis-eis-fis-gis-a/x-e-c/x-a/x-g-d/x-b–g/x с повтором тонов - x), проведенный сначала у скрипки, а затем в ответе фортепиано. Далее следуют чередующиеся соотношения из двух серийных рядов в одном такте, например, состоящие из 7+7 - 7+8 (или от 5-12) тонов (fis-cis-c-h-a-gis-fis/x-f + e-g-es-ges-d-f-des-fes) с повтором licence - x, создающие движение вперед decalage. Здесь также как и во вступлении серийный ряд не выходит за тактовую черту, а за счет длительности 2/2 помещает ряд в одном такте и это одно из новаторских проявлений в композиционном мышлении А. Бабаджаняна (пример 11).

Резкий контраст фактуры усилен тональным контрастом: gis-moll сменяется на a-moll со своеобразным искажением пятой ступени – она повышена вслед за четвертым. На самом же деле это сопряжение двух дорийских тетрахордов в полутоновом сочетании a-h-c-d + dis-eis-fis-gis (пример 11, схема 2). Такая работа над ладом очень напоминает аналогичные действия Д.Шостаковича, рукотворные лады которого были построены на принципах понижения ступеней с той лишь разницей, что Арно Бабаджанян повышает ступени своего лада. Но и в том, и в другом случаях лад создается из однородных микроструктур.

Еще одна особенность второго раздела связана с принципиальной аналогией в организации микроструктурных преобразований этапов музыкальной процессуальности, а именно: если в первом разделе композитор применил принцип отсечения всего второстепенного, оставив в реальной звучности только квинтэссенцию исходного интонационного модуса, то в среднем разделе он применил прием подобный, но несколько иначе исполненный. Здесь бесконечно подвижное движение распадается на фрагментарные переклички между фортепиано и скрипкой (пример 12). Это не отсечение, но рассечение движения приемом тембрового контраста. В этом приеме движение, сохраняясь как форма пульсации, постепенно теряет инерцию подвижности и в момент окончательной потери потенции движения неожиданно сталкивается с полным проведением ключевого модуса первой темы из части (пример 13).

Отметим эффект угасания подвижной фактуры в разделе Poco meno mosso, хотя еще более важно то, что пятикратное проведение мотива отразилось в совершенно новой пятизвучной мотивной интонации, имеющей скрытое двухголосие, в котором заключены два тритона. Это пример не только яркого неожиданного контраста, но и удивительного феномена двухуровневого отражения кратности всего материала числу пять: пять проведений мотивных модусов отразились в структуре нового пятизвучного мотива, который проведен пять раз имитационно, правда, в последний раз с интервальным искажением, но ритмически точно[18].

В сжатой, усеченной репризе Tempo I на фоне «эфемерных» staccato фортепиано проводится новая мелодия, в которой все же звучат мотивные и ритмические отголоски второй лирической темы первой части, что следует трактовать, как образно-тематическую реминисценцию, перебрасывающую драматургическую арку в музыкальное пространство первой части. Завершается вторая часть на PP тихим сокращенным проведением быстрой темы в темпе Presto 2/4 =100, стремительность которой на этот раз преобразилась легким напоминанием

[18] В данном случае ритмическая имитация после четырех точных проведений все равно воспринимается как производное от предыдущих повторов.

о ее былой стремительности, теперь, увы, утраченной (пример 13 а).

Вторая часть, таким образом, насыщена тонким психологизмом, балансирующим на грани между реальностью и призрачной мистичностью. А с точки зрения композиционного устройства вторая часть является прямым продолжением первой: скрытая в ее материале музыкальная символика предыдущей части в кульминационной точке проявилась во всей своей рельефности. А драматургически, вторая часть – это развитие идеи: образность первой части в ней «считывается» как грустное воспоминание, неподвластное физическому разрушению.

При рассмотрении третьей части Allegro risoluto ♩.=104 признаки связи с тематическим материалом первой части очевидны: было бы нелогично выстроить две первые части на одной и той же тематической основе, более того, связать их сюжетно, а третью часть начать на новом материале.

Вся третья часть обладает единым тонусом движения, прерванным в середине интермедийным разделом, не претендующим на образную самостоятельность. В основе материала лежит тематическое зерно первой темы начала сонаты, которое теперь определяется не как тема, а как тематический модус. Метроритмической основой его является составной ритм из двух тактовых объектов 6/8+4/8. Отличительной особенностью этой ритмоформулы – фактурный парадокс: первая доля шестидольного такта как бы отделена особой аккордовой ударностью от остальной части двутактного модуса. Как выяснится далее, это совмещение шести - и пятидольности. В дальнейшем композитор часто отсекает аккордовый удар, превращая метр первого такта модуса в 5/8 (пример 14).

Асимметричность, часто пролонгированная до 7/8 (в целом же частая смена метра – линейная полиметрия) сообщает всему движению особую энергетику нервозности, эмоционального напряжения, которое при этом бесцезурно и построено на эффекте разнообразного обыгрывания микроинтонации исходного модуса. При этом эффект мотивной деформации присутствует в процессе повсеместно (пример 15).

К середине части фактура разреживается, становится менее динамичной, но

внутреннее напряжение, проводником которого является метрическая асимметричная пульсация, сохраняется; и сохраняется из-за инерции, накопленной в продолжительной ритмопеременности. В примере обратной инерции – инерции успокоения, но в данном случае это иной тип накопления: энергия напряжения накапливается благодаря интенсивности переменной метроритмичности процесса. Именно поэтому фаза динамического (но не энергетического) успокоения вливается в раздел интермедийного движения, единственной функцией которого является рассеяние накопленной энергии, необходимое для новой музыкально-энергетической волны.

Вернемся к первому разделу – неделимому по признаку непрерывности поступательного движения, но имеющему внутреннюю расчлененность по признакам динамической контрастности и разброса тонального плана.

Спад, произошедший в центре первого раздела, сопровождался еще и сменой тональностей: b-moll поменялся в результате многочисленных тональных сопоставлений (можно их назвать мелодическими модуляциями) на лад «e» с переменностью второй ступени то на фригийскую, то на дорийскую (пример 16).

По сути, это начало второй волны, хотя между первыми двумя волнами динамического нарастания практически нет промежуточного звена. Вторая же волна завершается спадом, сохраняющим внутреннее напряжение в процессуальности. Раздел интермедии бестематичен, но есть в нем один драматургически важный элемент: в партии фортепиано, в ее самой прозрачной фактуре проводится тема, очень напоминающая одну из полифонических тем Д. Шостаковича (пример 17). Дань, отданная великому композитору, это акт высокого благородства. Но в данном случае это еще и образная ретроспекция; порожденная этой темой дальнейшая фактура становится почти коллажной ссылкой на тематизм Пятой симфонии Д.Шостаковича, одной из самых трагических симфоний великого симфониста (пример 18).

И с этой интонационно-фактурной завязки начинается третья, последняя волна восхождения к центральной кульминации части Pesante - Tempo I - 2/4 = ♩ - a tempo, которая одновременно является и репризой финала (пример 19).

В кульминации финала четко ощутимо: это музыка гнева, музыка сопротивления злу, наконец, музыка, связанная с осмыслением облика того мира, в котором это сочинение творилось (пример 19 а).

В подтверждении выше сказанного траурный марш Largo - Andante sostenuto ♩ = 69 в конце части, представленный ретроспекцией траурного шествия из первой (пример 20). Наслоение на мерную поступь аккордов первого тематического модуса первой части тоже своеобразная драматургическая арка, что подтверждается трагическими аккордами, завершающими траурный марш. Последнее проведение темы Maestoso ♩.=58 b-moll указывает на трагический исход главного образа этой сонаты, хотя ключевые знаки фиксируют одноименный мажор B = dur. A в несовпадении реально звучащей в миноре музыки с объявленной ключевыми знаками тональностью одноименного мажора угадывается таинственный знак скорби, оставленный композитором тем, кто сможет его прочесть (пример 21).

Заключим наше обобщенное исследование выводом о том, что данный сонатный цикл выстроен по законом лейттематичности. Две исходные темы, далее преобразившись в тематические модусы стали символами образности, образности героической, и, скорее всего, единичной. Две темы, представленные композитором в качестве исходного тематического материала, на самом деле являются двумя ипостасями одного героя, судьба которого завершилась трагически, но значение его подвига выражено в той глубине скорби, которая заключена в музыкальной ткани Сонаты.

б) Ерванд Ерканян – Соната для скрипки и фортепиано №1 (1971)[19]

Ерванд Ерканян (1951) – один из наиболее признанных композиторов новой волны развития композиторской школы. В образцах его творчества есть признак сочетания смелого владения самыми радикальными техниками, существующими в мире музыки, с ярко выраженной ориентацией на монодические принципы армянских храмовых песнопений. Соната для скрипки и фортепиано №1 Е. Ерканяна содержит и признак монодического принципа организации мелодического

[19] **Ерканян Е.** Соната для скрипки и фортепиано №1, сб. Скрипичные сонаты, Ереван, 1983, стр. 51-65. Первое исполнение: Сурен Ахназарян (скрипка), Гаяне Ахназарян (фортепиано), Дом союза композиторов Арм. ССР, Ереван, 1971г., продолжительность исполнения – 15 мин.

материала, и достаточно естественно сочетаемое с ним применение весьма развитой техники остродиссонантного письма, основанного на пограничном качестве звукового потока, находящегося на грани между предельной хроматизацией музыкальной ткани и атонализма. Отмечая все же наличие определенной систематичности в организации музыкального материала, имеющей отношение к тональной устойчивости, которая прослушивается в локальных отрезках музыки, приходим к мысли о том, что композитор очень широко трактует приемы тонального письма. Техника, востребованная в данной Сонате Ерванда Ерканяна, близка тональной системе Пауля Хиндемита, расширившего представление о конкретной тональности на фактор родства с тональностями всеми остальными. Более того, понятие функциональных напряжений в хиндемитовской теории основано на принципе оценки созвучий по восходящей – в зависимости от степени напряженности содержащихся в вертикальных сочетаниях интервалов или интервальных групп. Создание данной сонаты датировано 1971 годом, временем, когда были частично сняты ограничения и запреты на применение в музыкальном искусстве авангардных техник. В этом смысле это произведение можно считать одним из тех, которые стали локомотивом прорыва в новое искусство. А совмещение новых технических приемов с основами армянской монодической музыки вообще стало явлением революционным, позволившим указать путь в освоение новых горизонтов музыкального творчества, сохраняя при этом важнейшие и многовековые достижения национальных традиций (как эстетических, так и духовных). Соната для скрипки и фортепиано №1 Ерванда Ерканяна двухчастна. Такая модель сонатности появилась в музыкальной истории под влиянием явлений экспрессионизма, главным признаком которого является не столкновение противоречивых образов (хотя оно и не отменяется), а предельно эмоциональное выражение состояния их образов, и, как следствие, отделение от мира себе подобных, уход в глубокое одиночество. Именно двухчастность в циклическом устройстве является наиболее рациональной моделью воплощения идеи в этом эстетическом направлении, поскольку сопоставление двух полярных эмоциональных состояний героя реализуется почастно: и состояние осмысления себя

в глубокомысленных размышлениях, и противоположное состояние – смятение души в результате осмысления собственного одиночества, а они требуют воплощения в мельчайших деталях, и в едином, непрерываемом потоке музыкальной мысли. Отсюда и двухчастность, как модель сонатности. Это не конфликт двух образов в их обязательном и продолжительном взаимодействии, как это принято в классическом сонатном Allegro, но это конфликт двух состояний души одной личности вне процесса развития. И этот конфликт не требует развития, по крайней мере традиционно – разработочного плана, напротив – прямое сопоставление двух полярных эмоциональных состояний в линеарной двухчастности уже является полноценной реализацией идеи представления сущностного проявления природы человеческого сознания, и как явление субъективное не может быть раскрытым в наблюдаемой со стороны форме, а лишь в процессе слушательского сопереживания. Более того, взаимодействие двух состояний сознания героя произведения вообще не может быть во взаимодействии: они являются двумя разными проявлениями одного сознания, присущего личности. И чаще всего героем в произведениях этого порядка является сам автор, а им созданное – формой его самовыражения. Наиболее ярким примером подобного явления в музыкальном искусстве XX века является Скрипичный концерт Альбана Берга (тоже двухчастный), который не скрывал, что его полотно есть проявление собственного переживания по поводу усопшей в юности его возлюбленной, любовь к которой он пронес через всю жизнь, а это музыкальное полотно стало последним в творческой и личной судьбе композитора[20]. Столь обстоятельное рассуждение по поводу сонатной двухчастности было необходимо для того, чтобы объяснить, что такой сонатный цикл тоже содержит конфликт, но конфликт уже междучастный и не требующий разработочных коллизий. Первая часть Сонаты Andante имеет структуру, приближенную к очень своеобразно трактованной форме рондо. Своеобразие в том, что тематический материал трижды проводится в разных версиях (то есть варьирование темы не

[20] Речь идет о юной племяннице Густава Малера - наиболее известное инструментальное сочинение Альбана Берга - Концерт для скрипки с оркестром (1935) с авторским посвящением «Памяти ангела» (Манон Гропиус, рано умершей дочери Альмы Малер), впервые исполненная в 1936 году (солист Луи Краснер, дирижировал Антон Вебер), и эта музыка воспринималась как реквием по композитору (https://ru.wikipedia.org/wiki).

выходит за рамки эффекта узнаваемости, и все версии имеют общий тонус движения), позволяющих воспринимать их как одинаковые по художественному смыслу объекты. Размещенные между темами эпизоды имеют импровизационный характер и в определенном смысле не являются формой развития, а, наоборот, по характеристикам ритмоинтонационности отдаляют слушателя от основного тематизма. Вместе с тем эти эпизоды очень экспрессивны даже тогда, когда музыка звучит на нюансе PP. Представим тему и постараемся определить ее структурную организацию (схема 3). Две фразы темы подобны выразительному монологу: они неквадратны настолько, что в первой фразе, где еще не вступило фортепиано, метрическая дробность выглядит условностью, что очень напоминает армянское церковное песнопение. Этот эффект передан не только через метроритмическую комплементарность. Интонационно это ощущается через целую серию рассредоточенных в процессуальности расщепленных ступеней: своеобразная хроматика, сглаживающая аморфность прямых хроматических изменений тонов и приближающих хроматику к весьма выразительной диатонике (схема 4). Особая выразительность заключена в четырех крестообразных фигурах, в которых прием расщепленных ступеней представляет собой явную аналогию с подобным же явлением в армянских псалмодических мелодиях. Нет уверенности в том, что композитор сделал это умышленно, но сопряжение четырех мотивов четырехзвучных крестообразных интонаций выглядит очень символично. Если же всмотреться внимательно во всю мелодию скрипки, то во второй фразе, тоже монодичной, интонационная крестообразность еще более ощутима (схема 5). Несмотря на высокую степень хроматизации музыкальной ткани можно предположить, что тональность первой части все же определима, и, забегая вперед, сообщим, что третья версия темы в конце части, по крайней мере, начинается на той же тональной позиции, что и первая. Если же принять за основу хиндемитовское трактование понятия тональности, то первая часть, скорее всего, сочинена в тональности in C с привнесением в нее множество признаков иных тональностей разной степени родства. В партии фортепиано тоже присутствуют признаки крестообразной графики – преимущественно в аккордовых комплексах.

При этом композитор ориентируется на императив двух интервальных единиц, служащих элементарными частями в большинстве аккордовых комплексов: это разные фактурные и вертикальные сочетания чистых, уменьшенных или увеличенных кварт и квинт[21]. В приведенном выше схеме 5, рамками мы отметили вертикальные аккордовые и фактурные комплексы, выстроенные на основе сопряжения в единовременности кварт и квинт. Представим три принципиально базовые модели сопряжения аккордов квартового строения, поскольку их число по статистическому фактору преобладает над иными, в том числе и квинтовыми. А это значит, все остальные аккордовые построения либо производные от квартовых, либо второстепенны и служат целям усиления гармонической напряженности (схема 6 a,b,c). Часто встречающийся прием расширения ч.4 в ум.5 в микроструктурных элементах фактуры отчасти аналогичен приему расщепленной ступени в мелодической графике: этот прием вполне можно считать расщеплением интервала, а эффект явно рассчитан энергетически: кварта в данной системе звуковых соотношений интервал почти благозвучный[22], в то время как тритон – это в ряду постепенных интервальных напряжений – интервал самый акустически напряженный, то есть предельный диссонанс. Приведем пример одновременного расщепления октавы - как аналога единичного тона и его интервально - графического расщепления (схема 7). Особенно интересно двойное расщепление квинты в фактурной игре: чистая кварта расщепляется в энгармонически увеличенную, а вторая «кварта» - контрапунктически разновременная и уменьшенная, расщепляется в ум.5 (схема 8). Оба эпизода, разделяющие проведение трех тематических разделов, представляют собой совершенно идентичные по материалу фрагменты музыки. Более того, можно заметить, что характерные черты импровизационности укладываются в определенную систему интонационных эталонов, выведенных декларативно в первом разделе части. В первую очередь, это признаки музыкально-графической крестообразности,

[21] В композиционной теории Хиндемита квинта и ее обращение кварта родственны и являются наиболее простыми интервалами с точки зрения их акустической напряженности (см.: **Левая Т., Леонтьева О.** Камерно-инструментальная музыка, Пауль Хиндемит, Жизнь и творчество, Москва, 1974, стр. 294.

[22] Так это трактуется в теории Хиндемита – по крайней мере. См.: там же, стр. 293-295.

основанной на альтерационных, на этот раз внутримикроструктурных, выделяющихся в партии фортепиано с ориентацией на квартовую природу гармонических опор (схема 9). Следует обратить внимание на то, что крестообразность фигур теперь часто встречается в пятизвучных мотивах. Приведем наиболее простую и наглядную из этих фигур (схема 9 а). Это две совмещенные крестообразные фигуры, и дальнейшие малые септимы встроены как крайние звуки аккорда из двух надстроенных кварт. Таких аккордов, как и их разложенных версий, в мелодии множество. Вот пример, в котором присутствуют все исходные структурные элементы первой части Сонаты (схема 10). В партии фортепиано квартаккорд служит органным пунктом к мелодическому обороту, в котором есть и разложенный аккордовый элемент из чистой кварты и уменьшенной квинты, вслед за которыми расположена крестообразная мотивно-графическая фигура. Во втором и третьем проведениях темы явно ощутимо волнообразное движение вверх: во втором проведении тема восходит к третьей октаве, а в третьем – достигает звука до четвертой, за которой следует постепенный спад на нюансе poco diminuendo. Хотя тематическая мелодия разделена эпизодами и все время устремлена ввысь, в рабочем диапазоне скрипки достигает высшей точке[23]. Возможно, идея развития построенного на традиционных приемах в данном случае подменена композитором на постоянное стремление мелодии скрипки вверх, к пределам, за которыми находятся виртуальные области звучаний. А может быть, это символическое воплощение картины Вознесения Иисуса Христа? (пример 22). Второй импровизационный эпизод тоже представляет собой как бы усложняющееся продолжение первого: несмотря на свою краткость, он еще более сложен, чем первый и, если бы можно было представить их без расположенного между ними второго проведения версии темы, то оказалось бы, что оба слились в единый, однородный поток импровизаций (пример 23). Таким образом, композитор создал форму из двух встроенных друг в друга потоков движения, различных по своей энергетике, но протекающих одновременно, даже тогда, когда в реальной звучности

[23] Выше «С» четвертой октавы, если не считать флажолетов, которые возможны и в более высоком регистре, не принято считать частью диапазона скрипки.

присутствует каждый из них в отдельности. Иными словами, каждая из линий непрерывна и просто меняется с другой на двух пространственных уровнях – звуковом и виртуальном. Наше предположение о том, что двухчастность циклической сонатной формы определяется принадлежностью данной сонаты к эстетическому направлению музыкального экспрессионизма, подтверждается и композиционным устройством второй части. В первую очередь, это связано с резкой сменой напряженности музыкального материала: темп подвижный - Allegro energico, звенья скрипичной фактуры изобилуют двойными диссонантными нонами, при усилившейся эксцентрике фортепианной фактуры, а место тематического материала заняли экспрессивные музыкальные фразы, которыми обмениваются партии скрипки и фортепиано (схема 11). Очевидно и то, что музыкальный поток сохранил черты избранной композитором системы организации конструктивных деталей музыки. Сохранились преимущественно принципы выстраивания аккордовых комплексов, правда, теперь чаще встречается опора на малую септиму и, как производное от расщепления тона, малую нону (ув. октаву), хотя в микрофразеологической дробности фактур угадывается крестообразность чаще из широких интервалов, но встречаются и подобные тем, которые главенствовали в первой части; наиболее наглядные образцы конструктивного следования системной организации первой части мы взяли в рамки. Следует обратить внимание на то, что теперь встречаются приемы знакомого нам интервального расширения или сужения, но отталкивающиеся не от кварты, а от малой 7, поскольку она заняла место базовой интервальной единицы. Именно тут мы наблюдаем процесс развития интонационного приема (схема 11а), где форма контраста второй части отличается особенностью своего архитектонического устройства. Если вся первая часть и в целом, и в разделах имела тенденцию устремления мелодической линии и всего музыкального потока вверх, то теперь общая тенденция движения направлена вниз. Практически все фразы обоих инструментов, даже если имеют волнообразное строение, все равно в завершении разделов или фраз, стремление к позиционному нисхождению к более низким звуковым сферам очевидно (пример 24 а,б,с). Еще одним важным фактором композиционной особенности второй части является

безостановочность движения. С этой точки зрения совершенно непонятно к чему относится указание tempo primo в самом конце части, хотя на протяжении всей ее процессуальности темп ни разу не менялся? Очевидная экспрессивность второй части в конце ее угасла, а повторение успокоенной версии первой скрипичной фразы без участия фортепиано является единственным, но очень действенным приемом в репризе, скорее даже кодовой ретроспекцией, возвращающей слушателя к первой из всех высказанных в части мыслей, в совершенно иной эмоциональной окраске. Если перевести найденные нами композиционные особенности второй части на язык драматургии, то, без сомнения, это реконструкция внутреннего состояния того же героя, с которым музыка сонаты познакомила слушателя в первой части. С одной стороны, стилистически обе части выдержаны в едином ключе, причем фактурные приемы обоих инструментов, хотя и размещены в пределах их инструментальной специфики, выстроены из одного и того же музыкального протоматериала; с другой - разнонаправленность тенденций движения частей, при условии их разноуровневой экспрессии, явно указывает на детальную продуманность общей конструкции цикла. И если первая часть – погружение героя в себя, в исследование своего глубокого эго, то вторая часть – это драматический выплеск эмоций, следствие душевного смятения героя. С позиций доказанности этого мнения через вскрытую нами логику избранных композитором средств выразительности и драматургической оправданности, воплощенной в циклической двухчастности идеи, можно смело утверждать, что соната для скрипки и фортепиано №1 Ерванда Ерканяна – сочинение драматическое, относимое нами к эстетике экспрессионизма, созданное в плоскости конструктивного отношения композитора к единству формы и содержания. Вместе с тем рациональное отношение к материалу музыки и формообразованию не только не помешало создать яркий рельефный образ, но и способствовало достижению задуманной композитором цели.

* * *

Ансамбли для фортепиано и скрипки, по их количеству сочиненных произведений держат, абсолютное лидерство. Очевидно, что охватить в обзоре все произведения армянских композиторов невозможно. В связи с этим для

рассмотрения лаконично представим некоторые разнохарактерные сочинения этого ряда.

Тигран Мансурян: Сонаты №1 (1964) и №2 (1965) для скрипки и фортепиано[24] удивительны по их радикальному различию. Если №1 четырехчастная соната для скрипки и фортепиано (Allegro, Moderato, Largo, Vivo), несомненно обладающая признаками авторской самобытности, сочинена в тональной технике и в традиционных приемах фактуры близких неоромантическим, то графика и композиционная система двухчастной Сонаты №2 (♩=68-72, ♩=140 – Ritmico) абсолютно авангардна не только в пластике ритмоинтонационной сферы, но и в технике записи. Примером могут служить начало первых частей сонат №1, №2 для скрипки и фортепиано. Сложная структура фактур обоих инструментов зафиксирована в технике senza metrum, при условии точно прочитанных соотношений ритмофигур. В них противопоставление образов, как признак сонатного Allegro, приобретает новую модель – оно осуществлено на уровне контраста частей: если первая часть свободна от метрической пульсации, то вторая часть, напротив, абсолютно от метрической пульсации зависима. Далее метрическая переменность обеспечивает два различных музыкальных потока - в партии скрипки пульсация с обязательным акцентированием сильных долей является важнейшим фактором выразительности в приемах репетитивности, а в фактуре фортепиано они возникают в точно организованном метроритмическом потоке совершенно неожиданно. Это является прямой и наглядной демонстрацией совмещения в музыкальной процессуальности регулируемого ритмом пласта и нерегулируемого. Здесь нерегулируемое определяется лишь как музыкальная иллюзия, впечатление; на самом деле – это точно рассчитанный во времени эффект, учитывающий, к тому же, и психологию восприятия музыки.

Оригинальная одночастная Соната для скрипки и фортепиано (1982) Грачья Меликяна[25] (Andantino un poco rubato), посвященная известному армянскому

[24] **Мансурян Т.** Соната №1 для скрипки и фортепиано, сб., Скрипичные сонаты, Ереван, 1983, стр. 3-29. **Мансурян Т.** Соната №2 для скрипки и фортепиано, сб. Сонаты для скрипки (виолончели, альта) и фортепиано, Ереван, 1987, стр. 65-76.

[25] **Меликян Г.** Соната для скрипки и фортепиано, сб. Скрипичные сонаты, Ереван, 1983, стр. 140-160.

скрипачу Виктору Хачатряну, образец национального авангардизма. Многообразие средств выразительности и принцип их размещения в музыкальной форме можно считать предельной степенью комплементарности. Однако в этой бесконечно насыщенной разнообразием неповторности и разных по продолжительности волнах экспрессии есть неизменно повторяющийся элемент тематизма. Применяя термин «тематизм», мы ориентируемся на строение экспозиционного эпизода, который полностью выстроен из шести, отчасти секвенционнных повторов исходного мотивного модуса, построенного на весьма выразительном приеме постоянного расширения унисонной ноты в тритон.

Характерной особенностью этого модуса является звуковой эффект расхождения голосов, доступный лишь скрипке, точнее – осуществимый специфически скрипичным приемом исполнения двойных нот, в котором задействованы две или три струны, причем в условиях секвенцирования при очень похожем фактурном рисунке. Исполнение более высоко расположенных модусов охватывает разные группы струн, что отражается на тембре каждого звена секвенции, а у фортепиано идет сближение двух групп тритонов. С точки зрения структурной логики достигнутый тритон – самый резкий из диссонирующих интервалов, являясь предельной точкой напряжения у обоих инструментов, утверждается в качестве цели движения в партии фортепиано, являясь, к тому же, определенной компенсацией расходящемуся движению в скрипичной секвенции. Есть еще один фактор логического сближения двух инструментов: в шестидольном такте скрипка удваивает движение нижних, восходящих тритонов у фортепиано двумя октавами выше, что является яркой ансамблевой краской, построенной на эффекте обертонового подчеркивания низких голосов фортепиано. Уже в экспозиционном разделе сонаты проявляется четкая логика в структуре тематизма.

Сам же модус несколько раз встречается в разных, но узнаваемых версиях, периодически в бесконечном разнообразии иных фактур как у скрипки, так и у фортепиано. Вместе с тем размещение элементов модуса, их трансформированных версий, и приблизительно похожих повторов в музыкальном процессе представляет собой драматургическое сочетание образов единичного и множественного.

Соната Г.Меликяна – прекрасный образец конструктивно-художественного воплощения философской идеи в соотношениях частного и целого. Он удачно выстроил символический ряд соотношений повторяющихся элементов тематизма с бесконечно меняющейся музыкальной повторностью.

Трехчастная Соната для скрипки и фортепиано (Allegretto, Andante, Vivace) Михаила Кокжаева (1982)[26] представляет собой неоромантическое сочинение, в котором все же ощутимы признаки эстетики экспрессионизма. Каждая из трех частей содержит свою собственную образность; светлое позитивное и романтическое начало первой части сменяется траурной музыкой второй, а третья часть возвращает слушателю светлую образность, облаченную в изящную танцевальную жанровость. Ключевым моментом драматургии можно считать развитие в первой части романтического образа, которая обрывается на гребне эмоционального пика, а далее, во второй части, слушатель однозначно угадывает траурное шествие. «Жизнь продолжается», - так образно прочитываются первые три такта третьей части - Vivace, и весь цикл драматургически замыкается. Но в конце третьей части кратким музыкальным штрихом «проскальзывает» возврат к повторам «пустых» квинт «а - е», как реминисценция - печальный отголосок случившегося трагического события. Таким образом, романтическая идея реализована средствами выразительности, близкими эстетике экспрессионизма.

§2. Ансамблевое сочетание фортепиано с альтом

Тигран Мансурян – Соната для альта и фортепиано (1963)

Увидевшая свет в 1967 году публикация альтовой сонаты, сочиненная в 1963 году Тиграном Мансуряном (1939)[27], стала одним из свидетельств прорыва армянского музыкального искусства в новый этап его развития. Даже если в наше время графика этой Сонаты кажется достаточно традиционной, то при внимательном рассмотрении особенностей музыкального материала обнаруживается целый ряд композиционных новшеств, придающих этому полотну значение

[26] **Кокжаев М.** Соната для скрипки и фортепиано, сб.: Сонаты советских композиторов для скрипки и фортепиано, вып. 2, Москва, 1989, 88 стр.

[27] **Мансурян Т.** Соната для альта и фортепиано, Москва, 1967, 25 стр. Первое исполнение: автор (фортепиано), Акоп Сандалчян (альт), зал ЕГК им. Комитаса, 1963г.

произведения авангардного и не утратившего своего художественного значения. И в первую очередь, это относится к ладоинтонационной сфере полотна, и, что очень важно, к формообразованию, которое представляет весьма необычную модель сонатности в рамках трехчастного цикла. Заметим, что стилистика Тиграна Мансуряна существенно менялась на разных этапах его творческого становления. В его композиторской практике есть произведения, сочиненные в разных авангардных техниках и формах: будучи яркой индивидуальностью, он всегда был предельно свободен в выборе средств выразительности, считая своей первостепенной творческой задачей наиболее точное воплощение задуманного в произведении образного ряда. И в этой сонате, сочиненной в ранний период творческого пути, эта свобода творческой воли проявилась с предельной рельефностью: несмотря на традиционность средств выразительности, язык сонаты свеж, а образный ряд ярок и выразителен. По сей день в жанрах, связанных с ансамблевым сочетанием альта и фортепиано, к которым, к сожалению, композиторы обращаются достаточно редко, соната Мансуряна занимает одно из лидирующих мест и звучит со многих сцен в Армении и за рубежом.

Первая часть Сонаты, в отличие от традиционных норм сонатного Allegro, предполагающих конфликтное сочетание двух тем, идентифицируемых как два полярных образа, монотематична. Это несомненное проявление авангардного искусства: художественным объектом становится внутренний мир человека, его сложное устройство искусства[28], переживания и наиболее важные реакции на все происходящее в среде обитания одной единственной личности, выхваченной из многоликого социума[29]. Именно на этой модели драматургии построена логика формы первой части - Adagio - очень выразительная мелодическая тема в первом своем проведении интонационно разомкнута и представляет собой целый ряд

[28] Если во времена классического, романтического, экспрессионистического периодов развития мирового музыкального искусства сопоставление и взаимодействие двух разнохарактерных образов было проявлением определенного мировоззрения, предполагающего реализацию объективной модели взаимоотношений в социуме как то; любое противостояние двух начал диалектично и всегда разрешается либо положительно, либо трагически, то на стыке же XIX - XX веков появляется новая, интровертная модель драматургии, выражающая переживание индивидуума в произведении искусства.

[29] Особенно действенной моделью драматургии с античных времен и до первых ростков авангардизма являлась модель высокой трагедии, несущей в себе эффект катарсического очищения духовной сферы человека.

музыкальных фраз, начинающихся с мотива - либо точного, либо подобия первому, но всегда имеющего другое продолжение (пример 25). Эта игра в постоянную интонационную тематическую инвариантность представляется символическим обозначением разных эмоциональных состояний образа. Более того, постоянные смещения заглавного интонационного зерна в разные тесситуры обоих инструментов и разные продолжения, следующие за ним, придают образу разные степени эмоциональной напряженности. Заглавная интонация в маштабах всей фразы размещена в двух ладовых системах (схема 12). Исходя из особенностей заглавного интонационного зерна, первая часть фразы сочинена в лидийском ладу in Ges с расщепленной ступенью, а кадансирует вся фраза на тоническом трезвучии a-moll с половинным кадансом на зависшем тоне двойной доминанты. Мелодическая модуляция осуществлена благодаря общности расщепленной ступени des - d, которая в тональности a-moll является вершиной обыгрываемого в кадансе тонического трезвучия с последующим разрешением его в четвертую повышенную ступень. Значит, мы имеем дело с модуляцией через общность расщепленного тона пятой ступени первой тональности с пятой натуральной ступенью второй. При столь сложной технике модуляции половинный каданс на тоне двойной доминанты выглядит более чем естественно. Обратим внимание на партию фортепиано – она предельно полифонична, хотя в структурах фактуры часто встречаются остинатные повторы единичных тонов или аккордовых вертикалей. Уже в примере 25, представленном выше, видно, что приемы имитационных перекличек имеют важное художественное значение. Аккордовые структуры всегда следуют особенностям той ладовой среды, в которой размещена контрапунктическая игра в имитационные переклички между альтом и полифоническими контрапунктами в партии фортепиано. Приведем наглядный пример ладоинтонационных смещений мотивного зерна в ансамблевых имитациях между альтом и фортепиано (пример 26). Имитационные переклички, как это видно в приведенном примере, осуществлены в разных интервальных соотношениях и с применением контрапунктического увеличения мотива. Есть даже случай аккордового ведения мотива в приеме увеличения. В определенном смысле, соната очень напоминает своеобразную и

достаточно сложную по тональным и контрапунктическим характеристикам инвенцию, в которой постоянно деформируемый тематический материал подпитывается приемами гармонии. Гармонические же приемы не имеют признаков европейской функциональности, а скорее всего, являются производным материалом от ладовых особенностей каждого фрагмента, где они размещены. Самое важное качество первой части Сонаты для альта и фортепиано Тиграна Мансуряна заключается в принципе инвариантности тематизма, начинающегося с неизменного мотивного зерна, всегда имеющего иное продолжение. Нет сомнений, что этот принцип, использованный Мансуряном в композиционном процессе, восходит к культуре армянской монодической традиции, многие века совершенствовавшейся в храмах и ставшей устойчивой платформой национальной самобытности в современном национальном музыкальном искусстве. В контексте сонатного цикла эта пьеса прелюдийная, предвещающая основные события, что со всей очевидностью следует из уровня сложности пьесы, хотя и не простой, но все же недостаточно продолжительной, а по сравнению со следующей частью проще устроенной, не имеющей продолжительного и глубокого развития.

Вторая часть Moderato является смысловым средоточием Сонаты, где присутствуют две темы – два музыкальных образа, взаимодействие которых драматургично и по сути отвечает идее сонатного Allegro, сущностное, концептуальное начало которого заключено в столкновении двух контрастных образов. Но у Мансуряна более глубокое противопоставление образов, осуществленное на двух уровнях композиционного плана.

Прежде чем подтвердить это, мы должны более подробно рассмотреть форму этой центральной части, по всей видимости, важнейшей в цикле с точки зрения реализации композиторского замысла. Первая тема (не назовем ее главной, поскольку драматургическая значимость обоих тем абсолютно равнозначна) по характеру представляет собой декларативное утверждение, имеющее по фразеологическому признаку симметричное строение: две крайние фразы интонационно абсолютно идентичны и различаются лишь звуковысотной позицией – заключительная версия расположена квинтой выше, а средняя, имеющая структуру,

близкую общим формам движения и интонационно менее выразительная, служит подобием идеи развития, краткой, но исполняющей роль волны восхождения к более яркой версии ключевой фразы. Эта микромодель драматургии, где предложенная изначально декларативная фраза через фазу развития, восходит к своей апофеозной версии. Характерно, что две фактурно очень похожие фигуры в партии фортепиано (в отличие от восходящей линии альта) направлены в противоположную сторону, и это нисходящее движение служит своеобразным контрапунктическим противовесом альтовой мелодии. Три аккордовых вертикали, на которые опирается вся тема, отмечают наиболее важные гармоничные опоры в ладовой структуре темы: тонику, доминанту и минорную седьмую ступень своеобразного лада in F (пример 27, схема 13).

Отметим две существенные детали формы данной темы для того, чтобы раскрыть смысловую и структурную симметричность темы: во - первых, в партии альта две одинаковые структуры расположены по восходящей линии движения на квинту вверх, в то время как одинаковые фактурные структуры в партии фортепиано движутся противоположно на кварту вниз; во - вторых, такая направленность важных элементов общей структуры темы является своеобразным приемом компенсации, и восходящее движение уравновешивается движением нисходящим.

Есть еще один важный фактор композиционно - инструментального аспекта организации музыкального материала: две идентичные фразы темы сочинены таким образом, что с позиций аппликатурного удобства игры они совершенно одинаковы: первая фраза играется на струнах C, G и D с опорой на pizzicato левой руки на баске - sul C, а второе - точно так же позиционно на струнах G, D и A с опорой на pizzicato левой руки на струну sul G. Иными словами, аппликатурно обе фразы исполняются совершенно одинаково, а левая рука исполнителя смещается только с ориентацией на другую группу струн. Это блистательный пример конструктивного видения композиции не только художественно-ценной, но и инструментально удобной, а значит легко исполняемой. Сразу же после экспонирования первой темы проводится вторая тема, краткая и тревожная,

состоящая из двух мотивов, исполняемых без фортепиано (пример 28). Ладовая основа этой темы следующая (см. схема 13): ладовый пентахорд, если не учитывать расщепления второй и пятой ступеней, подобен лидийскому, однако именно расщепление ступеней лада придают теме выразительность, а главное, ее интонационная импульсивность составляет контраст эпическому характеру первой темы, сама же заглавная интонация явно звучит в краске фригийского лада «H», который далее подвергается альтернационной деформации. Таким образом, экспозиционная демонстрация тем представлена композитором предельно лаконично, и, что интересно, без особой активности фортепиано. Но уже вслед за проведением темы в партии фортепиано начинается активная разработка подвижных фактур, сопровождающих вычлененные из первой темы мотивы (пример 29). Уже во второй цифре линеарное сопряжение тем (второй темы с элементами первой) начинают фазу развития, причем в дальнейшем оба тематических начала постоянно сплетены в едином контрапункте, протекающем в эффекте усиления драматического напряжения (пример 30).

Вторая фаза развития: после очередного проведения второй темы в ладу in h – фригийском появляется новый очень краткий, но очень выразительный мотив, ставший источником нового витка нагнетания напряженности (пример 31). В определенном смысле этот мотив – порождение интонационного зерна первой части, отдаленно напоминающий его по ритмическому качеству. Однако его энергетичность усилена эффектом интервального внутриструктурного микрорасширения, придающего всему процессу качество энергетической стимуляции музыкального потока. В партии фортепиано эта мотивная микроструктура не встречается в своей исходной версии. Лишь однажды в зоне кульминации он проводится в увеличении (пример 32). Вторая тема в этой части часто меняет свою тональную позицию: в первой фазе развития она проводится в тональностях in h (повторно после экспозиции), in G, снова in h, in G – в зоне кульминации, и вновь в позиции in h – в репризном разделе. А вот первая тема всегда проводится в одной и той же тональной позиции - in F, и это еще один уровень взаимодействия, который можно определить как взаимодействие

незыблемого и подвижного. Правда, первая тема почти везде усечена, что более чем оправдано: всегда звучащая первая фраза и есть основной носитель образности, а это означает, что при общем стремлении композитора к лаконичности отсечение всего второстепенного более чем уместно. В разделе репризы мы снова сталкиваемся с сопоставлением подвижного и незыблемого: первая тема сохранила свою тональную позицию, а вторая – вновь проведена в тональности in G с признаком присутствия фригийской секунды, характерной почти всей части (пример 33). Таким образом, отметим три уровня взаимодействия тем: первый связан с контрастом тем, второй – с весьма обстоятельной формой, как основном принципе развития в контрапунктическом противостоянии и, наконец, третий – это символическое сопряжение незыблемого и подвижно – изменчивого.

Третья часть Сонаты Vivo как бы возвращает слушателя к классическим традициям – финал виртуозно подвижен, а подвижность прерывается дважды краткими эпизодами неожиданных замедлений темпа, которые подобны контрастным достаточно простой, при ее формальном описании, как мы только что это продемонстрировали, на самом деле несет в себе достаточно сложную драматургию. Более того, подвижность финала Сонаты представляется традиционной и лишь по темповому фактору напоминает финалы классических сонат. В части практически нет темы, по крайней мере, в том понимании, которое вкладывали в это понятие композиторы классической и романтической эпох. Лишь идентичность типа движения на протяжении всей части создает эффект музыкально-стилистической единородности.

Движение, точнее конкретный тип движения, является носителем образности, что вполне согласуется с символической образностью второй части, где персонажи не материальны, а являются качественной сущностью разных субстанций – статичной и движущейся. В типологии движения совмещаются два вида звуковой активности: линеарно-однородной и прерывистой (пример 34). Линеарная подвижность выражена в серии, мелодически связанных между собой триолей, которые восходят к аккордовой микрокульминации. В примере отмечены разными рамками эти типы подвижности – линеарной и прерывистой. Линеарные основаны

на микроструктурах из 3/8[30], а прерывистые представляют собой либо единичную аккордовую вертикаль, либо группу аккордов на основе ритмоформулы следующей структурной организации (♩ ♪), (♪♩), при этом второй тип подвижности всегда следует за первым и является точкой динамической напряженности, к которой устремлено линеарное движение.

Отличительной особенностью части является также использование приемов додекафонии и активная разработка структур: подвижных и аккордовых. Так, уже во вступлении (см. пример 34) встроены параллельные (унисонные) горизонтальные пассажи, где использован серийный ряд из 10 тонов: gis-ais-h-cis-c-e-g-fis-e/x-b-es-es/x (1-2-3-4-5-6-7-8-x-9-10-x) с повтором – x и вертикальные четырехзвучные кластеры с полутоновым сдвигом as-a (as-b-des-es, a-h-c-e). Важно отметить, что третья часть начинается с фортепианного solo без участия альта, который вступает в процесс после окончания первого эпизода, исполняя краткую реплику rubato, то есть композитор впервые вводит альт в музыкальный поток первой краткой интермедии, резко контрастирующей с подвижным разделом формы, исполненный на фортепиано. Краткая реплика альта в данном контексте, если представить себе инструмент в облике персонажа, выражает удивление и вопросительность. Драматургически – это сопоставление двух контрастных музыкальных объектов, но это не просто сопоставление, а сюжетное взаимодействие. Альт, являясь персонажем, как бы «высказывает свое удивление» неожиданному появлению бурного движения в партии фортепиано. Уже с первого столкновения образов становится очевидным, что композитор персонифицирует инструментальное начало, наделяя каждый из инструментов своим характером и свободной волей (пример 35). Мы привели в примере наглядный образец взаимоотношений фортепиано и альта, которые сами же и являются персонажами в музыкальном действе. Фортепиано сразу после реплики альта вновь включается в свое движение, как бы проигнорировав вопросительность альтовой фразы, а альт, в свою очередь, демонстрируя находчивость, тут же входит в «музыкальную полемику». Эффект

[30] Композитор обозначил метр двумя способами: 4/4 или 12/8. В первом случае микроструктуры представляет собой триоли, а во втором – группой из трех равнозначных микрочастиц метра.

смыслового несогласия фортепиано и альта считывается легко – при едином фактурном и энергетическом тонусе движения оба инструмента явно противопоставлены. Это явный музыкальный гротеск, напоминающий одновременное звучание спорящих друг с другом голосов, стремящихся высказать свое мнение, не слушая своего оппонента.

Одним из действенных приемов воплощения этой образности стало ритмическое противопоставление микроструктур: у фортепиано ритморганизации основаны на формуле ♪♩, у альта – восьмая пауза с ♫, а расхождение микроформул ритмоорганизации создает эффект образного противостояния(схема 14,пример 36а).

Во второй раз в интермедийных остановках ситуация повторилась, но с обратным эффектом - теперь альт «замолк» под напором фортепианной экспрессии, а фортепиано доиграло два такта второго эпизода части без альта в эффекте замедления движения до темпа Moderato. Случилось это сразу после общей динамической кульминации: на этот раз после замедления темпа альт стремительно вернул исходный темп, а вместе с ним и своеобразное лидерство, с которым фортепиано в своей партии (также через 2 такта), наконец, оказалось в драматургическом согласии. Весь интермедейный эпизод стал драматургически не только важным, но и смысловой кульминацией части (пример 36 б). Далее следует заключительный эпизод - реприза, единственным формальным признаком которой является совершенно неожиданное (не востребованное в разделе развития) точное[31] повторение первого в части двутакта. И хотя музыкальный материал репризы (так мы условно назовем этот эпизод) схож с первым (тоже условно-экспозиционным) лишь по типологии фактур, она более продолжительна, чем оба предыдущих эпизода. Подобный же материал в первом эпизоде психологически воплотил идею разногласия во взаимодействии персонажей. Но точно такой же по структурному составу музыкальный поток проходит и в репризе, в результате инерции восприятия которой – слушатель, уже привыкший к этой фактуре воспринимает ее как вполне комфортное сочетание движений. Иными словами, технически идентичная музыка в экспозиции и репризе воспринимается абсолютно по-разному: в первом разделе как

[31] Неточные повторения трижды проскользнули в среднем разделе части.

противоречие, а в третьем - как согласие (пример 37). Наконец, третье подобное, но не точное проведение исходного материала в конце сонаты исполняет роль бравурного завершения (пример 38). Искусная подмена смыслового содержания в психологически точно рассчитанных местах части тоже является проявлением гротеска, а с точки зрения реализации композиторского замысла представляется образцом тонкого музыкального психологизма. Если в первой части была реализована идея прелюдии, в которой выведен образ мыслителя, погруженного в раздумья, во второй – представлены образы явлений, которые очень естественно выражены в форме музыкального символизма – статичности и движения, а в третьей, через тонкий гротеск воплощен полемический спор, но не людей, а инструментов, участников реального музыкального действа, которым и является реальное исполнение сонаты для альта и фортепиано. В определенном смысле идея произведения сюрреалистична, а факт воплощения ее в форме традиционного и отчасти тонального письма[32] – еще более усиливает этот музыкально – образный феномен.

* * *

Произведений для альта и фортепиано очень мало. Для этого состава сочинено всего несколько интересных произведений, по качеству художественной реализации в той или иной степени сопоставимые с блистательной сонатой Т.Мансуряна. Одним из выдающихся образцов подобной музыки является Соната «Retro» для альта и фортепиано (1983) Александра Арутюняна. «В армянской музыкальной культуре роль подвижника в деле возрождения культуры солирующего альта взял на себя Александр Арутюнян, сочинив альтовую сонату «Retro», ставшую первой и самой яркой сонатой для этого замечательного инструмента в отечественном музыкальном искусстве. Уже упоминалось, что современный альт - прямой наследник «viola-pompesa»-инструмента, используемого во времена барокко в качестве наиболее торжественного солирующего лидера смычковых. Наверное, поэтому Александр Арутюнян назвал сонату «Retro», напоминая слушателям об эпохе восторженного и помпезного

[32] Известно, что Тигран Мансурян владеет разными техниками, в том числе и самыми радикальными. Ничто не мешало избрать любую из них, но для реализации этого сюрреалистического замысла была избрана именно эта традиционная форма фиксации мысли, как нельзя лучше способствующая контрастом воплощенных образов.

альта, о временах, когда понятия «красота» и «духовность» не искажались болезненностью общественного мировоззрения. В Музыке XX века великие композиторы не раз обращались к этой эстетической модели, допускающей возможность ассоциативной драматургии, суть которой в переосмыслении высоких принципов старинных музыкальных школ»[33].

Очень яркое и выразительное сочинение представляет собой двухчастная Соната для альта и фортепиано (1968) Грачья Меликяна[34], посвященное Эмину Аристакесяну. Это образец музыкальной самоуглубленности, приближенной к понятию поэзии, философии. В начале первой части прозрачные звучности соседствуют с внезапной экспрессией, а мелодическая графика очертаниями своих изысканных сопряжений диатоники и хроматики в условиях балансирования всего музыкального потока выразительна на грани между тональной и атональной манерой письма. Уже первый монолог solo альта Grave (♪=76) подобен «гамлетовскому» монологу-размышлению о смысле бытия. В частой смене моделей ритмофигур, в сменах приема звукоизвлечения и динамических перепадах зашифрована матрица состояний души, которой этот монолог принадлежит.

Вторая часть - Allegretto scherzando (♪=108) своеобразное, ироничное скерцо. Ирония выражена через взаимное подражание инструментов, которые то безостановочно подвижны по всем параметрам (ритму, интонационности, динамике) звучания, то репетитивно статичны.

Одночастная Соната для альта и фортепиано (рукопись, op. 88, 1985) Ваграма Бабаяна[35] - прекрасный образец экспрессионизма, выраженного через внедрение в музыкальный процесс solo-cadenza альта, а также серии различных приемов репетитивности, порой приобретающие черты многослойности в игре разнообразных фактур. При этом композитор неуклонно соблюдает принцип последовательного и постепенного усложнения музыкального многоголосия. Сочетание экспрессии с репетитивностью в данной модели формы выглядит очень впечатляюще.

---

[33] **Кокжаев М.** Указ. соч., стр. 248.

[34] **Меликян Г.** Соната для альта и фортепиано, Ереван, 1974, 15 стр.

[35] **Бабаян В.** Соната для альта и фортепиано, op. 88, 1985. Рукопись (продолжительность исполнения 15 мин.).

Соната для альта и фортепиано (1986) Гегуни Читчяна[36] построена в нетрадиционной трехчастной форме (Andante rubato, Presto, Adagio): Соната начинается и кончается монологом альта, а это признак музыки XX столетия. Отличительной чертой Сонаты является использование принципа ритмического подчеркивания второй доли, диссонантность, приемы репетитивной техники, разных штрихов, группировок, а также использование некоторых моделей фактурных приемов фортепианной техники (вертикально-горизонтальные кластеры в ритмически разработочных моделях), тембровых ладовых особенностей интонаций тагов и шараканов армянской монодийной музыки. Альтовая соната, безусловно, неоромантическое произведение благодаря своему интонационному строю. Это относится прежде всего к монологам солирующего альта.

Соната для альта и фортепиано (рукопись, 1995г.) Артема Кокжаева[37] является музыкальной фантазией на тему стихотворения Паруйра Севака из цикла «Мимолетные песни» - «Одинокое дерево»[38]. Одночастная композиция (Rubato - senza metrum - Allegro moderato - Moderato senza metrum) драматична и выразительна. Композитор нашел очень простой аналог образной единичности: с начала и до конца сонаты музыкальный процесс накопления экспрессии эпизодически в партии альта застывает на одном единственном звуке, обыгрываемом фортепиано. Исполнение сонаты обязательно должно предварять прочтение литературного первоисточника, что придаст исполнению образную и смысловую насыщенность.

§3. Ансамблевое сочетание фортепиано с виолончелью

Эдвард Мирзоян – Соната для виолончели и фортепиано (1967)[39]

Музыкальное искусство Армении, зародившееся в середине XIX века – именно тогда появились первые фортепианные сочинения и оперные полотна Тиграна Чухаджяна – развивалось бурно и стремительно, как бы пытаясь догнать далеко

---

[36] **Читчян Г.** Соната для альта и фортепиано, сб. Произведения советских композиторов для альта и соло альта, Москва, вып. 1, 1992, стр. 62-87.

[37] **Кокжаев А.** Соната для альта и фортепиано (1995, рукопись).

[38] **Севак П.** Путник, Ереван, 1981, стр. 40.

[39] **Мирзоян Э.** Соната для виолончели и фортепиано, Москва, 1974, 36 стр. Первое исполнение: Э.Мирзоян (фортепиано) и М. Ростропович (виолончель), пленум Союза композиторов Армении, Ереван, 11 ноября 1967г., продолжительность исполнения – 18 мин.

ушедшую вперед европейскую музыку, в те времена уже освоившую Романтизм и подбирающуюся к Экспрессионизму. Развиваясь в направлениях с ориентацией на западно – европейскую и русскую школы композиции, творчество армянских композиторов очень быстро прошло этапы становления, и уже в середине XX века имена и творчество Арама Хачатуряна, Александра Арутюняна, Эдварда Мирзояна, Газароса Сарьяна представляли классический период национальной музыкальной культуры. Творчество Эдварда Мирзояна, которое смело можно отнести к периоду армянского музыкального классицизма, охватило практически все существующие жанры, и в каждом из сочиненных композитором произведений есть отпечаток его неповторимой индивидуальности. Одним из чрезвычайно интересных сочинений Эдварда Мирзояна (1921-2012) является Соната для виолончели и фортепиано, представляющая собой одну из жемчужин национального жанра ансамблевых сонат. Она – образец крайне сложного ансамбля виолончели и фортепиано, со времен барочной музыки считавшегося наиболее изысканным сочетанием инструментов семейства виол и клавишно – ударных. В Сонате для виолончели и фортепиано Эдварда Мирзояна реализован своеобразный трехчастный цикл (Allegro moderato, Andante, L'istesso tempo) с довольно сложной композиционной формой, в основу которой заложен принцип прорастания исходного музыкального материала в последующие части. То есть интонационные особенности тематизма первой части не только в разных инвариантах встречаются в последующих частях, но, претерпевая ряд последовательных и логичных преобразований, перевоплощаются в иные микро - и даже макроструктуры, тем самым, развивая изначальную образность на протяжении всего цикла. Это достаточно сложная модель мелодического развития породила в процессуальности эффект ряда интонационных арок, не только внутричастных, но и междучастных, которые скрепляют драматургию цикла в единое концептуальное явление. Феномен прорастания осуществлен в крайне пластичной форме непрерывного мелодического развития, основным приемом которого стал принцип метаморфозиса исходной музыкальной мысли. Между тем сам исходный музыкальный материал, то, что в рамках классической аналитики принято называть темой, в Сонате для виолончели и фортепиано Эдварда Мирзояна

представлен весьма продолжительной бесцезурной мелодией, которая в своей структуре тоже несет микроверсию общециклического метаморфозиса: первая мелодическая трехтактная фраза имеет в своей структуре ритмоинтонационные формулы, которые в дальнейшем подвергаются преобразованиям[40]. Их две: активная мотивная фраза с индивидуальным зерном, в котором сочетается ув. 2 и арпеджио по звукам восходящего D-dur трезвучия, далее компенсируемое нисходящей синкопированной структурой, пластично сливающейся с этой фразой, и краткий оборот из двух репетитивно повторенных нот, продолжением которого становится вновь инициирующая синкопическая фигура – естественное продолжение мелодии (пример 39). Заметим, что в первом интонационном зерне самым ярким элементом является нисходящая увеличенная секунда, выразительность которой определяет повышенная вторая ступень, обращенная к нижерасположенной тонике. Если же eis заменить на f, то становится очевидным факт расслоения терцового тона трезвучия на две версии – мажорную и минорную. Это явный признак обращения к армянской музыкальной традиции, в которой сочетание мажора с минором встречается и в фольклоре, и в церковной музыке. Нисхождение от верхнего тона fis осуществляется по звукам того же направленного вниз мотива с увеличенной секундой, а в конце темы, назовем так условно этот трехтакт, в репетитивной фигуре из 2/16 и ее продолжении, уже расслаивается сама тоника cis-(es-d)-c. В целостности это исходное мелодическое построение представляет собой декларативно - утвердительную, пафосно высказанную мысль, а в сочетании с трагическим вступлением фортепиано воспринимается как первая фраза эпического повествования, в котором исходная мысль есть лаконичное высказывание о печальной судьбе героя произведения.

Следует обратить внимание на продуманность композиционного решения: яркий драматизм фортепианного вступления эффектно уступает место «высказыванию» виолончели: начало виолончельной темы проводится на фоне педали, без активной фортепианной фактуры. Педаль служит лишь фоном, на

[40] Соната для виолончели и фортепиано Эдварда Мирзояна хотя причислена нами к периоду армянского классицизма, однако, ни в коей мере, не может быть аналогом европейского классицизма, поскольку несет в себя многие черты музыкальных направлений XX века.

котором почти речевая тихая фраза виолончели звучит особенно выразительно. Это редчайший случай, когда композитор создал ту форму ансамблевого контраста, при котором виолончельная фраза на очень низкой динамике декларативно выразительна. По сути, вся композиционная структура начала сонаты для виолончели и фортепиано построена на крайних контрастах, но не ради самого эффекта, а для достижения главной цели – возможности фортепиано придать ключевой виолончельной фразе характер выражения сакральной истины, не требующей какого - либо доказательства. Дальнейшее развитие мелодии идет по законам полифонической комплементарности. После некоторого развития исходной фразы в партии фортепиано появляется мотив, подобный исходному, но интонационно искаженный, размещенный в (хроматике) e-moll, и прерванный после проведения двухтактной версии темы. Мелодия виолончели, напротив, непрерывна и бесцезурна вплоть до ее второго проведения в трехголосном каноне, достаточно продолжительном и завершающемся первой в части фиксацией устойчивой гармонии – тоникой переменного лада cis – миноро - мажора. Заметим, что в форме линеарного освоения исходного мажоро-минора при первом проведении тема выстраивалась принципиально так же: именно расслоение терцового тона, главной краски лада, стало основным носителем интонационной выразительности (пример 40). Таким образом, интонационное зерно темы, в котором ув. 2 стала результатом расслоения терцового тона мажоро-минорной одноименной ладотональности, и принцип организации гармонических опор представляют собой явление одного порядка: в первом случае в форме музыкальной линеарности, а во втором – в приеме фиксации вертикального устоя. Это, на наш взгляд, очень важное наблюдение, поскольку демонстрирует общий принцип организации музыкального материала, который, в свою очередь, обеспечивает стилистическое единство музыкального процесса в наиболее существенных его параметрах. В этом фрагменте проявилась еще одна особенность полифонической фактуры – виолончельная мелодия, развиваясь в русле лада cis, установившегося достаточно прочно, несмотря на высокий уровень хроматизации музыкальной ткани, уже имеет признаки развития - она секвенцирует на вычлененный из темы мотив, интонационно преломляется,

инициирует имитационное проведение тоже искаженной темы в партии фортепиано. То есть, этот эпизод, имея достаточно четко выраженные черты развития, все же расположен в экспозиционном разделе формы – музыка части от начала до завершения этого эпизода пластична и сочинена в едином бесцезурном движении на одном нюансе P, и лишь в конце эпизода наступает разрядка – музыкальная фактура резко динамизируется и завершается ярким остродиссонантным кадансом. Вслед за этим кадансом композитор вводит краткую интермедию, построенную на приеме неточной имитации, пропостой которой служит мотив из четырежды повторенного виолончельного тона b (пример 41). Интересно, что мотив из повторных нот является упрощенной и несколько искаженной версией второго элемента темы. Сходство обеспечивает повторность исходной ноты у фортепиано, а в результате очевиден и сам принцип метаморфозиса (даже мало похожие элементы музыки, как в данном случае, не только строятся на общестержневой основе, но и как бы прорастают друг в друга единой структурной органикой). Последнее существенное наблюдение касается общетональной организации экспозиционного раздела: отмеченное нами условное членение на два эпизода основано не только на структурном уровне, но и соотношением тональных позиций, где первый эпизод отмечен исходным D-dur, d-moll-ом, а второй – Dis-dur, dis-moll-ом. Тональное соотношение со сдвигом на полутон – явление, часто встречающееся в армянской музыкальной традиции. Далее начинается развитие, которое в классических методиках анализа принято называть разработкой. Между тем приемы развития присутствуют уже и в экспозиции части. Таким способом композитор создал условия пластичного перехода от экспозиции к разработке. Более того, этому эффекту способствовало и то обстоятельство, что сама мелодическая линия виолончели обладает признаками бесцезурного развития исходной интонационно-тематической структуры. Иными словами, тематический материал уже в своей структурной организации обладает потенциальной способностью к развитию. Репетитивный мотив из четырех повторных звуков, впервые появившийся в интермедии, имеет интересную особенность в своей метроритмической структуре: раздробленные восьмыми слабые доли обращены к сильной – либо внутритактовой, либо к той, с

которой начинается следующий такт. Этот метроритмический прием очень действенен: активно накапливается энергия движения к сильной доли такта, что в условиях общего движения музыкального потока придает процессу дополнительный импульс движения. Практически вся разработка построена на приеме подпитки энергии движения этим своеобразным метроритмическим «стимулом». В сочетании с фактурными приемами развития, в основе которых всегда угадывается взаимосвязь со вторым подвижным звеном темы, присутствие этого элемента развития (в единичной или имитационной форме) в музыкальном процессе обретает качество безостановочно накапливаемой энергии движения. А это движение и накапливаемая в ней энергетика направлены к кульминационной точке части, в которой впервые тема прозвучала сначала у фортепиано, а затем в яркой имитации в невероятно высокой тесситуре виолончели (пример 42). Именно в кульминации, совпавшей с репризой, стало очевидным, что эта соната предназначена для виолончелиста высочайшего уровня профессионализма. Соната для виолончели и фортепиано Э.Мирзояна посвящена Мстиславу Ростроповичу, и только этот величайший музыкант XX столетия (или равный ему) мог сыграть этот фрагмент Сонаты. И дело не только в том, что в этом регистре инструмента очень трудно достичь интонационного совершенства. Вся партия виолончели от начала до конца представляется единой логической линией и выстраиванием всей логики развития музыкального процесса, сопровождающейся еще и крайне сложными приемами фактурных структур, требующей высочайшего исполнительского мастерства. Самым же трудным в этой логике является сложная двухъярусная взаимосвязь: первый уровень – это сложная игра интонационных микроструктур в единой волне развития виолончельной партии. Обладая признаком непрерывности, фактура линии виолончели обладает сложной асимметричной дискретностью[41], а исполнителю необходимо заботиться о рельефности в исполнении разновеликих структур и, одновременно, суметь выстроить их в органике логики причинно-следственных связей; второй уровень – это взаимодействие с партией фортепиано, которая не

[41] Дискретность – термин, заимствованный из физики, и означающий одновременность непрерывного движения и пульсаций. В данном случае, имеется ввиду разновеликость микроструктур мелодии, которая сама по себе имеет признак бесцезурного развития.

только насыщена большим числом приемов имитации, но и активно участвует в процессе стимуляции линии виолончели. Однако это не означает, что партия фортепиано прикладная, вспомогательная. Напротив, насыщая музыкальную процессуальность гармонией и энергией движения, фортепианная партия восполняет то, что недоступно виолончели, и благодаря ей в музыкальном процессе отмечена объемность музыкального пространства, позволяющая представить весь музыкальный поток в его многомерной стереоскопичности. Прекрасный тому пример – второе репризное проведение темы. Партии виолончели и фортепиано представлены в виде трехголосного фугато, которое в отличие от первого, экспозиционного, эффективно успокаивает предельное напряжение, достигнутое в начале репризы. Эффект же достигнут не только приемом имитации, но и широким разбросом фортепианной фактуры, высоко «парящей» над линией виолончели и как бы указывающей на огромный объем музыкального пространства (пример 43). Наконец, последняя разрядка - это увеличение мотивных зерен от шестнадцатых до восьмых длительностей, а затем и четвертей. Нет сомнений в том, что первая часть монотематична, но в самом тематизме есть огромная потенция развития. Композитор, реализовав этот потенциал в разработке, воссоздал один из важнейших элементов сонатности – исчерпывающее развитие исходного материала. А с позиции сближения этой модели формы первой части (Allegro moderato) с идеей сонатного Allegro заметим, что отсутствие контраста и противоречия тем обязательны для классической сонатности, композитор компенсировал мощной волной развития единственного в сонате образа. В искусстве XX века это естественно, поскольку интровертность, идея трагического одиночества стала одним из краеугольных образных эталонов Времени и живущего в нем общества. Сам же образ, воплощенный в Сонате однозначно трагический, и высокий пафос музыкального повествования, его предельная напряженность, достигнутая в зоне кульминации, отражает уровень драмы, постигшей героя произведения. Мелодия виолончели, ее тембровые качества в высокой тесситуре, задействованная композитором, приближает ее к аналогам человеческой речи, причем речи возвышенной, подобной произнесению проповеди в храме. И если представить себе, что голос этого

инструмента звучит в храме, то внутренним, перцептуальным зрением можно узреть пастыря, читающего проповедь о событиях печальных и героических, и о судьбе героя, принимавшего в них участие и завершившего с честью свой земной путь. Ремарка автора в конце первой части attacca указывает на драматургическое единство с образностью второй части. Несмотря на медленный темп, внутренняя напряженность, накопленная в первой части и сохраняющаяся независимо от последней в уже отзвучавшей части fermata lunga с нюансом pp, пластично перетекает в новую фазу музыкально - драматического действа: это скорее всего траурное шествие, сопровождаемое голосом пастыря, провожающего героя в последний путь. Наши попытки свести музыкальное развитие сонаты к конкретному сюжету, стало очевидным теперь, и связаны они с особенностями музыкального процесса.

В музыкальной процессуальности, помимо совершенно очевидной его трагичности и определенного признака повествовательности, выраженного в характере музыкальной графики, есть еще некоторое число символических намеков, ассоциативно ориентирующих слушателя на сюжетную конкретику. И во второй части этот феномен выражен более чем рельефно. Но прежде чем приступить к их демонстрации, отметим еще одно важное обстоятельство с точки зрения композиционного единства первой и второй частей. Речь идет об общем тональном плане, точнее его развитии. Напомним, что исходный тематический фрагмент был размещен в позиции лада D, далее – в первом явном кадансе мы отметили сдвиг на полутон к позиции Cis. Завершилась первая часть четкой фиксацией тоники C с яркой опорной квинтой в партии фортепиано.

Наконец, на этом фоне начинается вторая часть (Andante) первой басовой опорой тона D, который означает возврат к исходной тональной позиции. Несколько опережая анализ, заметим, что в отличие от первой части, в гармоническом языке которой мы наблюдали позиционное нисхождение по полутонам, во второй - тональным принципом в условиях очень активной хроматизации материала является постоянное возвращение к позициям лада «D», причем с явной минорной краской. Напомним, что в первой части характеристика лада была двойственной мажоро -

минорной, а вторая – уже определенно минорная, то есть движение к усилению драматичности очевидно. В первой же фразе виолончели, звучащей на фоне тихих, но очень диссонантных гармоний, вновь угадывается голос пастыря: многократная повторность ноты fis с последующим единым ходом на терцию вверх в точности воспроизводит интонацию священника, читающего нараспев библейскую фразу (пример 44). Эта типология движения уже присутствовала в первой части – мотив из четырех повторных нот теперь разросся в целую фразу, и в этом, несомненно, присутствует эффект прорастания. Изначальное речитативное начало мелодии второй части нельзя считать темой – оно более подходит на реплику, краткое утверждение или провозвестие. И далее линия виолончели развивается по принципам речитации, усложняющейся, постепенно насыщающейся динамикой и фактурной плотностью вплоть до кульминации, которая, как и в первой части, представлена пафосной октавной версией первого в части речитативного «высказывания». И так же как в первой части, кульминация совпадает с началом репризы, а подготавливается – бесцезурной и очень экспрессивной волной постепенного напряжения музыкального процесса. В сущности, вторая часть в своем формообразовании повторяет первую, а если учесть, что тематический материал проистекает из интонационного зерна первой части, то единство двух частей не только очевидно. Здесь реализована модель цикличности в форме крайне необычной: формообразующая модель второй части является отражением первой, а сам музыкальный материал – результатом прорастания интонационных основ первой части во вторую. Но есть еще два знаковых элемента, еще более усиливающих символическую значимость произведения. Это своеобразный двойственный символ, точнее сопряжение в символическом единстве двух знаковых элементов, имеющих важное драматургическое значение. И не только драматургическое, ведь эти символические значки призваны для определенной ассоциации, порождаемой эффектом узнаваемости. В экспозиции и репризе есть места, в которых взаимосвязаны два мотива: один очень похож на траурную интонацию, часто звучащую в тембре дудука, а второй – несколько искаженная мелодия средневековой секвенции, идентифицируемой с традиционной мелодией

Dies irae (пример 45). Совмещение в музыкальном единстве двух практически коллажных вкраплений неизбежно воспринимается как символ трагического события, причем сочетание армянского и европейского quasi - коллажных источников впрямую указывают на транснациональную значимость образности, воплощенной в музыке Сонаты Эдварда Мирзояна. Интересно, что в экспозиции армянский мотив как бы дает начало интонации Dies irae, которая в дальнейшем почти везде контрапунктирует бесцезурно развивающейся мелодии. Экспозиционная логика такова: голос пастыря в первой фразе, затем, после небольшого развития, мелодия завершается описанным нами ранее коллажным символом. В репризе – напротив: коллажная символика предваряет последнюю фразу виолончели, в точности повторяющую в части изначальную. Таким образом, можно утверждать, что во второй части реприза зеркальная, и это тоже симптоматично, ведь и вся часть – отражение логики первой. Принципиальное композиционное сходство первой и второй частей сонаты, проецируемое на единую сквозную логику развития образности, неизбежно наталкивает на мысль о том, что третья часть тоже должна быть органичным продолжением, уже раскрытых нами особенностей музыкально - конструктивной идеи композитора. Вторая часть, завершившаяся продолжительным бурдоном у фортепиано и трижды повторенной нотой b у виолончели на эффекте предельного умиротворения (как фактурного, так и динамического) доходит до авторской ремарки attacca на PPP, в точности повторяя стык между первой и второй частью. Эдвард Мирзоян завершил вторую часть удивительно лаконично и, вместе с тем, очень выразительно с точки зрения музыкальной лексики: повтор первой речитации, не получив очень яркого и продолжительного развития как это было в начале части, остановился на ноте b, которая трижды повторилась. Это создало эффект недосказанности, а если сравнить с речевой фразой, то очевидна аналогия с прерванной мыслью, причем прерванной на кратком слове, повторяемом на звуковом угасании. По сути, это реконструкция такого акустического явления, как эхо. И вслед за этим, очень выразительным и вызывающим фоном вступает тематический материал у solo виолончели, вызывающий вполне определенные ассоциации с музыкальным символом третьей части L'istesso tempo: композитор

вводит постепенно ускоряющуюся фактуру виолончели на очень тихой звучности, но производящей впечатление достаточного контраста внутренней энергетикой движения. Так же, как и в первой части, этот музыкальный материал нельзя считать обычной темой, но в ней есть яркое индивидуальное зерно, которое своей упругой интонационностью инициирует дальнейшее общее, ритмически повторное, но с элементами скрытого полифонического расслоения, движение, которое вскоре перетекает в мелодическую линию, обладающую признаком безостановочности. Это излюбленный прием Эдварда Мирзояна – достаточно вспомнить его пьесу для скрипки с симфоническим оркестром «Интродукция и Вечное движение». Однако идея perpetuum mobile в данном случае преломлена сквозь призму реализуемой автором образности, а эта фактура насыщена острой диссонантностью, в которой наиболее часто слышатся тритоны, образуемые между линиями обоих инструментов и в линеарности высоко звучащей виолончели (пример 46). Начало фактурной линии, так называемого «вечного движения» в темпе Allegro, которая дополняется партией фортепиано, в точности воспроизводит подвижный элемент темы первой части, но далее ритмически варьируется шестнадцатыми, обыгрывающими две соседние ноты «e и f» (то три, то пять), причем чередование этих инвариантных повторов непредсказуемо (пример 47). В этом сходстве и, в особенности, в приемах варьирования однозначно присутствует феномен прорастания. С точки зрения музыкального подобия – это драматургическая композиционная арка, перекинутая от третьей к первой части. Если же отследить приемы преображения интонационных модусов во всей продолжительности Сонаты, то таких арок обнаружится множество. Принцип инвариантных повторов в партиях обоих инструментов в третьей части стал основным элементом приемов развития. Часто встречающиеся в фортепианной фактуре секунды – мелодические и, в особенности, гармонические - близки восточной мелизматике. Эти мелодические повторы можно отнести к числу орнаметальных мотивных обыгрываний, а гармонические секунды очень похожи на восточные форшлаги, ноты которых расположены во времени очень близко друг к другу (пример 48). Приведенный нами пример является началом второго эпизода в части. Разделение на эпизоды сделано нами условно; музыка в движении этой части

неделима и построена на логике единой волны, в которой последовательно вводится все более сложная фактурная организация музыкального материала. Мы разделяем процесс на эпизоды лишь по признаку введения нового фактурного элемента в музыкальный поток. В данном случае это введение широкого созвучия у виолончели с опорной нотой на открытой струне G и подвижной мелодией в верхнем голосе, исполняемой на струне D. Это очень эффектный тембровый прием: виолончель, в данном случае, так же, как и фортепиано, ведет две линии, а позиционное размещение ниже фортепиано меняет ее функциональное предназначение: она теперь исполняет функцию опорно-гармонической линии, в то время как фортепиано, тоже в эффекте смещения позиций рук на клавиатуре, играет роль фактурно-мелодического лидера.

В третьем эпизоде, достигая предельно высокой тесситуры, виолончель отстраняется, а тематический материал проводится в фортепианной партии на FF-sub.PP. Это проведение политонально: в басу звучит бурдон D, напоминая о главной для сонаты тональности, а тема проводится у виолончели в тональности cis, то есть полутоном ниже. Тут уместно вспомнить о полутоновых тональных сдвигах в первой части сонаты, и этот сдвиг классифицировать как своеобразную арку – композиционную, но в развитии: в первой части сдвиги были линеарные, а в третьей – обрели качество одновременного политонального сочетания в сопоставлении двух тональностей, размещенных относительно друг друга на полутон динамическим фоном sub. p - ff (пример 49).

Четвертый эпизод отчасти перекликается со вторым – виолончель начинает свою партию с репетитивных октав, расположенных на этот раз выше фортепиано и на нюансе ff, но далее и в партии виолончели появляются интонации, родственные тематизму первой части, угадываемые по своеобразным и очень выразительным синкопам. В этом эпизоде[42] фактура виолончели приобретает наибольшую графическую сложность, связанную с полифоническими приемами в высоком регистре, и аккордовыми структурами, задействовавшими все струны инструмента.

[42] Этот эпизод исполняется на аппликатурном приеме «ставка» - большой палец левой руки выносится на гриф, тем самым укорачивая струну, а остальные пальцы способны в этом случае пользоваться аппликатурой, подобной скрипичной.

Наконец, пятый эпизод представляет собой третье, репризное проведение тематического материала в партии фортепиано, а затем и у виолончели на P. Заменив первый квартовый ход в интонационном зерне на сексту, композитор придал ему более высокую пафосность. Характерно, что при сменах фактур темп и тонус движения не снижается, что крайне важно с точки зрения создания эффекта единой волны движения. В кульминации эпизода виолончельная партия звучит октавой выше начального эпизода при инвариантном обыгрывании тех же самых фигур из двух нот, а мощные диссонантные аккорды фортепиано обрамляют эту линию, создавая пространственную объемность в ансамблевом сочетании инструментов на ff.

Последнее, шестое тесситурно высокое проведение темы в тембре фортепиано осуществлено на фоне очень динамичной аккордовой фактуры виолончели: инструменты вновь функционально меняются местами (пример 50). Казалось бы, достигнутое напряжение предельно, которое проходит в динамике FF, но это проведение стало последним восхождением к еще более высокой и пафосной точке – возврату к самому первому фрагменту Сонаты – к вступлению первой части (ff-ppp). Замеченная нами зеркальность репризы первой части теперь отразилась в масштабах цикла, а этому ключевому образному резюме предшествовал материал, подобный теме первой части, что, по существу, является тоже зеркальным отражением экспозиционного раздела этой части. Таким образом, завершение третьей части является также завершением всего цикла. Касательно третьей части осталось классифицировать ее строение как рондальную форму с тремя рефренами и двумя эпизодами. Характерной чертой этой формы можно считать само качество музыкального материала, который не является в полном смысле тематическим, скорее всего его можно определить как некую модель музыкального модуса, которая является интонационным стимулом непрерываемости музыкального процесса. Если же учесть, что сам процесс в значительной степени связан с исходным материалом первой части сонаты, который претерпевал метаморфозы на протяжении всего цикла, то сочетание принципа интонационного прорастания исходного тематизма во всей части сонатного цикла с идеей зеркальности, причем не простой - линейной, а в

масштабах внутричастных и общециклических представляется весьма сложной композиционной задачей. Задача же реализована блистательно: использованы не только предельные исполнительские ресурсы инструментов – их взаимодействие представляет собой сложную модель ансамбля, в которой важнейшим фактором является единая логика музыкального развития, сочетающаяся с различными видами тембровых взаимодополнений и логически оправданных с точки зрения драматургии функциональных соответствий инструментов в процессуальности. То есть, достигнуто то идеальное ансамблевое равенство, которое полностью устраняет природные инструментальные различия, ведь эти различия композитор развернул в плоскость драматургического взаимодополнения в логике выстраивания концептуальности. Концепция же представляется необычной и очень актуальной. Эдвард Мирзоян в своей виолончельной Сонате создал крайне своеобразную сонатную цикличность: в условиях монотематичности, последовательно преображающейся на протяжении всего цикла, реализовано quasi сонатное Allegro. Единый тематический источник, преображаясь в своих инвариантных версиях, замещал необходимые в сонатной конфликтности и развитии те тематические объекты, которые должны вступать во взаимодействие с исходной темой.

Таким образом, преображаясь, исходный тематизм исполнял роли и побочной темы, и связующей, участвовал в развитии и в целостности образного ряда, представленного в сонате, создал не только парадоксальное подобие сонатного Allegro, но и целую галерею эмоциональных состояний исходного образа.

В сущности, это музыкальная версия драмы одного героя, оставшегося в одиночестве и разыгрывающего все действие в перцепции. Слушатель, представляя героя событий, погружается в его, героя, мир мыслимых событий, где развернуто трагическое повествование о герое, его подвиге и уходе из жизни. В этом и заключается концептуальная идея произведения – композитор предлагает слушателю воспринять его собственный мир ощущений, увидеть и осмыслить высокую трагедию его глазами и интеллектом. С точки зрения мастерства – композиторского и драматургического – это высшая ступень творчества, которая присуща классику, то есть творцу, способному к самой высокой форме обобщений.

Эта Соната для виолончели и фортепиано крайне сложна исполнительски, и не только по параметрам технического плана, но в большей степени в стадии художественно-философского осмысления ее сущностного начала. Поэтому совсем не удивительно, что Эдвард Мирзоян посвятил ее Мстиславу Ростроповичу, самому великому виолончелисту XX столетия, способному понять сакральную сущность этого художественного полотна!

* * *

Представим в общих чертах наиболее интересные виолончельные сонаты армянских композиторов, которые по своим художественным качествам являются срезом данного жанра. Сонаты для виолончели и фортепиано были объектами особого внимания композиторов всех поколений, а число произведений высокого художественного качества значительно превышает те же показатели для сонат альтовых и скрипичных. Учитывая, что школа игры на смычковых инструментах в Армении многие десятилетия держит заслуженное лидерство в европейском музыкальном искусстве, то предпочтение, вероятнее всего, вызвано интересом к самому инструменту, обладающему широкой красочностью звуковой «палитры», подвижностью, подобной скрипичной, и огромным диапазоном.

Трехчастная Соната для виолончели и фортепиано (1960) Авета Тертеряна[43] (Andante, Adagio, Presto), признанного в музыке мира апологетом армянского авангарда, совершенно неожиданно предстает перед слушателем как образец тональной музыки, хотя, конечно же, в рамках расширенного представления о явлении тональности. Первая часть Andante – монотематична и построена на развитии в нескольких эпизодах исходной темы фанфарного склада, изложенная только на фортепиано. Развитие интонационного зерна темы в общей своей графике связано с обилием имитационной техники, не всегда точной, но интонационно узнаваемой. Ритмическое синкопирование, часто применяемое в фактурных структурах, частое применение мелизматики в партии виолончели, а главное – интонационный строй эффектно развивающегося мелодического материала следует отнести чертам национального мышления. Во второй части,

[43] **Тертерян А.** Соната для виолончели и фортепиано, Москва, 1960, 38 стр.

очевидно сходство с мелодической и фактурной графикой первой части[44]. Третья часть, точнее рефрены в этой рондальной форме построены на предельно подвижной виолончельной фактуре, напоминающей ритмические структуры ударного инструмента. Перестройка пропорций в сонатном цикле оправдана тем, что каждый из образов - антиподов развивается автономно: лирико - романтический - в двух первых частях, и жестко-динамический – в третьей. Сущность же столкновения в том, что образы столь полярны, что их совместимость в едином развитии исключается - это модель трагического плана.

Соната-Эпитафия для виолончели и фортепиано соч. 37 (1975) Эдгара Оганесяна[45], посвященное художнику Минасу Аветисяну, в музыкальной процессуальности представляет, с одной стороны, чисто европейские музыкальные формы: токката (Toccata), пассакалия (Passacaglia), и вместо финала пьеса с названием Скорбящая мать (Stabat Mater dolorosa), которая имеет прямое отношение к католической поминальной мессе или реквиему); с другой - музыка этого несомненного шедевра насыщена армянской интонационностью, исходящая от традиции погребального плача. Это типичная интонация, принадлежащая к армянской музыкальной традиции, в которой интонация печального вздоха несет в себе печальную образность. Заметим, что она вплетена в музыкальную подвижность токкаты. Сначала в медленной второй части, печальной Andante, а затем трагической пассакалии, и в теме, и в особенности в партии низко звучащей виолончели; в вариациях все без исключения мелодические обороты, мотивные зерна и целые фразы подобны армянской храмовой псалмодии (Passacaglia). Третья же часть полностью построена на приемах имитационной полифонии, так, что помимо перекличек между виолончелью и фортепиано типично армянская монодическая мелодия подобна монологу молящегося человека, а имитации в партии фортепиано ассоциируются с эффектом «эхо» в храме. Название же указывает на иконописный лик святой Марии, скорбящей по Господу нашему Иисусу

[44] Удивительно, но именно в этом переосмыслении формальных канонов классической сонатности и проявляется признак поиска новых форм воплощения идеи этого жанра.

[45] **Оганесян Э.** Соната-Эпитафия для виолончели и фортепиано, Москва, 1979, 32 стр. (Эта соната по своим стилевым особенностям и своей эстетической значимости находится на рубеже между армянской классикой и новой музыкой, бурно развивающейся с середины 60-ых годов XX века).

Христу, без которого невозможно представить себе как европейский, так и армянский иконостас или внутрихрамовую фресочную живопись (вступление - монолог). Такая драматургическая стратегия в композиционном процессе ни в коей мере не делает это полотно эклектичным, напротив, в европейские музыкальные формы идеально вписалась армянская монодическая традиция. В целом же – это произведение, именно благодаря столь высокому коэффициенту естественной интеграции двух, казалось бы разных, музыкальных культур, придало полотну качество экстравертности, стремление обратиться не только к слуху армянского слушателя, но и к аудитории мира.

Двухчастная Соната для виолончели и фортепиано (1975) Рубена Саркисяна[46] посвящена Медее Абрамян и представляет собой сплав современного тонального письма с элементами алеаторики, а фортепиано в некоторых случаях используется как «приготовленное». К тому же в организации интонационного материала присутствуют признаки принципа неповторности тонов. Однако многократно примененные приемы репетитивности не позволяют считать качество организации материала серийным. Применение приемов тембрового разнообразия, как в партии виолончели, так и в использовании «приготовленного» фортепиано, можно считать приемами сонорного толка: прием glissando палочкой по струнам рояля, а кончается длинной трелью в senza metrum. Вторая часть сочинена в манере более близкой к традиционному письму, но то, что в ней использован тот же интонационный материал, что и в первой части, приводит к мысли о монотематичности в принципиальной организации музыкального процесса. Из наших наблюдений следует, что Сонату для виолончели и фортепиано Рубена Саркисяна следует причислить к числу полистилистических.

Одночастная Соната №2 для виолончели и фортепиано (1989) Газароса Сарьяна[47] представляет собой бесконечную музыкальную текучесть: даже первый сольный виолончельный монолог не представляется темой, а более похож на музыкальное повествование, подобен человеческой речи, монологу героя

[46] **Саркисян Р.** Соната для виолончели и фортепиано, Москва, 1980, 51 стр.
[47] **Сарьян Г.** Соната №2 для виолончели и фортепиано, Ереван, 1998, 32 стр.

произведения (поскольку музыкальная линия состоит из мелодических разновеликих отрезков). Газарос Сарьян, тонкий драматург в формировании музыкального сюжета, рассчитал все до деталей. Ощущения какой - либо волны развития, устремленного к теме, нет, но есть иное: тема возникает неожиданно, и в этой неожиданности истинная ее красота, хотя и нет процесса ее кристаллизации.

Таким образом, Газарос Сарьян представил совершенно оригинальную модель сонатности в абсолютно традиционной манере тонального письма[48], которая сосредоточена вокруг одной единственной темы – не развивающейся, а являющейся целью развития всего остального музыкального материала, где характерны монологи виолончели.

В Сонате для виолончели и фортепиано (рукопись, 1999)[49] Софы Азнауряна нашли свое отражение минимализм, детализация средств, гармония формы, отсутствие деструктивности. Б.Асафьев, анализируя камерно-инструментальную музыку начала XX века, писал о форме новой инструментальной организации, основанной на понимании «каждого инструмента как характера со своими прирожденными качествами и свойствами, которые и обуславливают материал и всю фактуру»[50]. Чувствуется, что композитор любит виолончель и хорошо чувствует ее сольно - выразительные и технические возможности. В Сонате удерживаются классические жанровые формы – трехчастность цикла с традиционной сонатной формой в первой части. Тема вступления, изложенная у виолончели, звучит как философское раздумье. Тональная многозначность (g, f, des), подчеркнутая значительность каждого мелодического оборота, восходящие квинтовые, септимовые скачки придают ей пафос и декларативность. Главная партия контрастирует своей стремительностью, токкатностью, пульсирующим четким ритмом. Однако при всем различии прослеживается моноинтонационность начального мотивного зерна g - d, обьединяющая две темы. В побочной партии акцент перенесен из сферы действия в сферу философской медитации.

---

[48] Конечно же, в современном толковании понятие «Тональное письмо», когда диссонансы свободны от необходимости их разрешения, связь между аккордами подчиняется законам эллипсиса, а сами аккорды и их энергетическое напряжение являются носителями гармонической красочности.

[49] **Азнаурян С.** Соната для виолончели и фортепиано (рукопись, 1999).

[50] **Асафьев Б.** Книга о Стравинском, Ленинград, 1977, стр. 90.

Протяженная по времени, широкая по диапазону, она возникает как бы из «небытия», набирая силу постепенно. Партия фортепиано с ее фактурной аскетичностью окрашивает предполагаемый e - moll политональными наложениями. Музыкальная ткань заметно дифференцирована. Она совмещает в себе два звуковых полюса – высокий регистр виолончели и мерные гулкие басы фортепиано. Начальный микромодус h - d - h, трижды повторяясь, окрашивается ладовыми красками далеких тональных сфер. Разработочный раздел, построенный, преимущественно, на развитии главной темы, подводит к кульминации, после которой звучит тема вступления (виолончель). Она возвращает слушателя к началу произведения и сосредоточивает ее смысловую квинтэссенцию. Вторая часть сонаты Adagio – размышление о судьбе и ее коллизии. Выразительное виолончельное соло добавляет новую грань к образу темы вступления первой части, к тому же имеет с ней интонационное сходство (восходящая квинтовая моноинтонация g - d). Сходство проявляется также в общей вокализации инструментальной мелодики, однако вокализации не песенной, а декламационной. Третья часть цикла (Largo) контрастна и в плане содержания, и в плане музыкальной лексики. Максимальная утонченность, дифференциация, рафинированность фактуры, pizzicato виолончели и staccato фортепиано создают образ гротескный, таинственный, беспокойный. Драматургическую симметричность создает проведение двух тем – вступления и побочной партии из первой части. Оно оправдано в том месте формы, где необходима динамическая и структурная разрядка. Реминисценция обеих тем придает обобщающий смысл произведению, объединяет цикл, имеющий свое развитие и завершение[51]. Рассмотренное произведение Софы Азнаурян относится к раннему периоду творчества, но в ней отчетливо заявлена позиция автора: мелодическое мышление, знание инструментальных ресурсов, незагруженность фактуры, точное ощущение времени, удивительная теплота и демократичность музыки. Все это делает ее музыку узнаваемой и придает необыкновенную харизму.

[51] Соната для виолончели и фортепиано была исполнена и удостоилась особого внимания профессионалов 17 ноября 2006 года в Доме камерной музыки им. Комитаса (исполнители – Айк Бабаян (виолончель), Артур Аванесов (фортепиано).

ГЛАВА II

КЛАССИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО И КВИНТЕТА

§1. Арно Бабаджанян – Фортепианное трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1952)[52]

Композитор Арно Бабаджанян (1921-1983) в армянской и советской музыке – явление уникальное. Разброс его творческих устремлений столь широк, а владение различными стилями, к которым он обращался, столь естественно и органично сочетается с его творческим «эго», что трудно представить эту удивительную творческую многогранность в пределах одного, пусть даже невероятно высокого дарования. Так случилось, что широкая общественность, даже у нас в Армении, в первую очередь, имя Арно Бабаджаняна связывает с огромным числом сочиненных им песенных хитов, которые уже почти полвека не сходят с эстрад постсоветского пространства. Часть его творчества, связанная с произведениями академического толка, хоть и известна, даже любима публикой, все же остается на втором плане в ряду творческих достижений. Однако именно эта часть наследия Арно Бабаджаняна полна творческих открытий высшего порядка, положивших начало новым для армянской музыки эталонам творчества. Так, например, именно Арно Бабаджанян в одной из своих фортепианных миниатюр «Народная» создал прецедент органического сочетания национальной музыкальной традиции с техникой ортодоксальной додекафонии. Он сделал это с тем коэффициентом органичности, который не вызвал сомнений в естественности совмещения этих, казалось бы, полярных музыкальных явлений. В Третьем струнном квартете, посвященном памяти Дмитрия Шостаковича, композитор совместил музыкальную интонацию, подобную инициалам великого симфониста, «вплетением» в полотно высокой трагической экспрессии, которое, несомненно, насыщено исключительно армянской интонационной выразительностью. Ряд подобных открытий можно продолжить и далее, но мы остановимся еще на одном безоговорочном шедевре Арно

[52] **Бабаджанян А.** Фортепианное трио для скрипки, виолончели и фортепиано; сб. Фортепианные трио советских композиторов, Ереван, 1988, стр. 37. Первое исполнение: А. Бабаджанян (фортепиано), Г.Варданян (скрипка), А. Матевосян (виолончель), Ереван; А.Бабаджанян (фортепиано), Д.Ойстрах (скрипка), С.Кнушевицкий (виолончель), Москва, 1952г., продолжительность исполнения - 28’ мин.

Бабаджаняна – на его «Фортепианном трио», которое открыло для армянской музыки композиционную модель, не имеющую аналогов в других образных жанрах, а именно: невероятно выразительная мелодика произведения, насыщенная удивительной пластикой армянских мотивов, почерпнутых из национального фольклора, развернута поистине с рахманиновской широтой, с бесконечной непрерываемостью мелодических линий, и, вместе с тем, углубленностью мысли, достойной творца - философа, знающего все о природе мироздания, о радостях человеческих и трагедиях вселенного масштаба, и не только их созерцающего, но и сопереживающего им. Главное в том, что язык композитора при этом предельно академичен и прост, что несомненно является признаком классицизма: для воплощения идеи избираются единственно верные средства выразительности, а все второстепенное отсекается. Поэтому в музыкальном процессе нет ни единой лишней ноты или паузы, а завершенность фраз абсолютно точна и пластична в своих звукографических очертаниях. Конечно же, к термину «классицизм» следует прибавить приставку «нео», при общей композиционной стройности и выдержанности классических норм формообразования, свежесть мелодического языка и гармонии, несомненно, являются атрибутами нашего времени. И это еще один феномен фортепианного трио Арно Бабаджаняна. Взяв за образец форму классического сонатного Allegro (конечно, с оговорками[53]), композитор создал блистательный образец одного из видов большого состава фортепианного ансамбля – трио как современного музыкального полотна, ничуть не отдающего старомодностью или стилизацией.

Первая часть трио - типичный образец классичесского сонатного Allegro (мы имеем в виду ее композиционное устройство). В ней экспонируются и развиваются три темы: главная, побочная, заключительная. Композитор обеспечил контраст между первой темой и двумя следующими. Главная тема, а значит, и партия - это образ драматичный, возможно эпический, полный выразительных трагических

[53] Существенной чертой выявления формообразования всех частей трио является темповая динамика:
Iч. - Largo-Allegro espressivo-Tempol-Piu mosso-Maestoso-Largo-Tempol-Poco piu mosso-Piu mosso – Maestoso.
IIч. - Andante - Poco piu mosso - a tempo - Piu mosso - Meno mosso – Tempo I.
IIIч. - Allegro vivace - Maestoso - Largo -Tempo I.

интонаций. Исходное мелодическое зерно тематического комплекса состоит из трех мотивных модусов, первые две из которых обыгрывают тоническую терцию H-dur, а последний устремлен к звуку d полутоном ниже терцового тона тонического трезвучия. Таким образом, уже в первой теме мы имеем переменный лад H-dur, h-moll. Но и это не все. Композитор объявил три ключевых диеза, хотя очевидно, что первый аккорд - это тоника H-dur, хотя и представлен в виде диссонирующего большого септаккорда. Уже во втором проведении темы становится очевидным, что та же тема гармонизуется иначе, а тоника H-dur в этой версии проведения темы всего лишь промежуточная гармония в движении тематизма к его заключительной фразе - третьему проведению большой терцией ниже, а в серии неустойчивых гармоний, наконец, проявляется тенденция к остановке на доминанте fis-moll - истинной тональности части. Удивительно, но всю первую тему, точнее всю главную партию, композитор сочинил в политональных наслоениях мелодии на гармонический комплекс, при этом исходный H-dur никак не представлялся связанным с объявленной композитором тональной сферой с тремя диезами, то есть с fis-moll. Перечислим лишь зафиксированные ясным трезвучием или аккордом, однозначно трактуемым функционально-вертикальной опорой, которую можно считать промежуточными тониками в развитии музыкальной мысли. Начало первого проведения темы связано с тоникой H-dur, далее фиксируемое сопоставлением gis-moll, F-dur, e-moll. Второе проведение затрагивается тоническим квартсекстаккордом fis-moll, но тут же возникает игра в мажорную версию тоники Fis-dur, ощущение которой разрушается басом «H», где осуществлено кратковременное возвращение к исходному гармоническому комплексу. Далее, в кратком звене развития темы, неожиданно фиксируется тональность c-moll, отстоящая от основного fis-moll на тритон, и лишь в завершении экспозиции главной темы появляется аккорд, имеющий признак доминантовой напряженности, но с басом не входящим в функцию доминанты fis-moll (пример 51 а).

Обобщая наш анализ главной темы, выскажем несколько мыслей о композиционном принципе композитора. Направим обобщение от общего к частному: Это формообразование: трехфазность самой темы, в которой два первых

модуса идентичны, а третий, имея целью смещение на полутон вниз, отразилась в форме всей партии. Два первых проведения темы, несмотря на расширение второго проведения, - подобны, а третье, размещено, если считать от изначальной позиции темы, позиционно на большую терцию ниже.

2. Важнейшую роль в организации всего тематизма играет соотношение нот пролонгированных и контрастных им обыгрываний центрального для каждого модуса тона. Это своеобразный прием фактурного динамического контраста. Однако есть еще один феномен - пролонгированный звук, родившийся в результате устремления к нему динамичной юбиляционной структуры, который содержит в себе всю энергию, накопленную в результате предшествующего движения.

3. «Блуждающие» гармонические комплексы в экспозиционном разделе, не проявляя тенденции устремленности к основной тонике fis-moll, тоже являются формой накопления напряженности, а в случае с данной темой, имеющей драматическую интонационность – это накопление усиливает эффект драматического напряжения.

4. Достижение локальных промежуточных временных гармонических устоев, складываемых в очень интересный ладовый звукоряд, распыленный в гармонии этого музыкального эпизода (схема 15), а так же достижение каждой из локальных тональных позиций и заключительной для эпизода доминанты осуществлено не модуляционной классической техникой, а техникой тональных сопоставлений, всегда красочных, и, благодаря пластике слияния с мелодической линией, весьма естественных.

5. Данная тема и вся главная партия по своей характеристике является проводником образа драматически напряженного, даже трагического, а его гармоническая неустойчивость усиливает этот эффект. С другой стороны, образная определенность и ее сила заключены в интонационной цельности, проистекающей из принципиального интонационного единства всех элементов тематизма на протяжении их экспозиционного представления. Стилистическая монолитность темы компенсирует гармоническую неустойчивость и даже позволяет представить всю систему тематических проведений в стилистической неделимости в той форме

слитного единства средств выразительности, которое не допускает иной версии выражения данной музыкальной мысли. В тематическом материале нет предыктовости, несмотря на накапливаемое напряжение - это напряжение иного порядка – драматургического. Поэтому эту тему не следует считать темой вступления: она центральный образ[54], который задействован во всех трех частях трио как символ, обьединяющий все произведение в единое целое. Вторая тема, назовем ее по традиции побочной, а в совокупности со вторым проведением фортепианной партией, обладающей поистине рахманиновской мелодической расширенностью до момента своей собственной исчерпанности, полной насыщенностью музыкального пространства поэтической пафосностью, выражающей всю полноту образа. Если первая тема дважды была проведена и скрипкой, и виолончелью в унисон, то вторая тема последовательно звучит сначала в партии виолончели, а затем в партии скрипки, которой виолончель контрапунктирует в идеальном ладогармоническом согласии. Следует обратить внимание на то, что оба проведения второй темы разомкнуты, открыты к продолжению, а второе проведение реализовано в доминантовой тональности. То есть выдержаны, с одной стороны, нормы романтизма – стремление к безостановочному движению, с другой, чисто классические. Проведение же двух одинаковых тем различается позициями, и не только тональными, а именно T - D тонико – доминантовым противопоставлением: исходное состояние покоя нарушается смещением ее в сферу доминантовой тональности, правда, не сразу, а через посредничество второй низкой ступени. Лиричность этой темы обеспечивает очень простое и в своей простоте выразительное ее начало - подобие главной темы с ритмоинтонационной трансформацией начального мотива, признаки связи с тематическим материалом которой очевидны (пример 51 б). Нет сомнений, что начальный мотив этимологически связан с фольклором, точнее – с лирико-драматической песней «Гарун а» Комитаса. А.Бабаджанян сообщает каждому из проведений мотива свой каданс, причем второе скрипичное проведение имеет

[54] Следует подчеркнуть драматургическую линию развития главной темы первой части трио через призму темповой динамики: Largo, Maestoso - Largo, Maestoso (Iч.); Piu mosso - Meno mosso (IIч.); Maestoso – Largo (IIIч.), символизирующую ее образную значимость во всех частях.

точно такой же каданс, что и первая тема. Кадансовый оборот сам по себе драматичен, а если рассмотреть это композиционное решение как прием драматургии, то возникает удивительная ассоциация: трагическая тема, начинающая повествование, и звучащая за ней следом лирико - драматическая наталкивает на мысль о том, что это, в сущности, оплакивание героя, возможно, мученика, отдавщего жизнь за идеалы. Очень выразительная в этом ансамбле партия фортепиано – россыпь звуков «обволакивает» тему, а эффект удвоения мелодии в тембре фортепиано октавой выше виолончели (в первом проведении) представляется блистательным оркестровым приемом смешения тембров. Отметим, что это великолепная ансамблевая находка. И вновь, как это было в проведениях главной темы, побочная проводится в третий раз, но не сразу, а после небольшого, но очень эффектного мелодического развития. Третье проведение в основной тональности с существенными сокращениями проводится в линиях скрипки и виолончели последовательно и в виде только первого ключевого интонационного зерна с краткими связками между проведениями. Вторая связка у виолончели, чуть позже подключившейся скрипки, готовит новую тональность F-dur полутоном ниже предыдущей. И на этот раз в приеме модуляции участвует II низкая ступень, заменяя собой доминанту. Уже на этом этапе анализа можно утверждать и прогнозировать, что одной из индивидуальных черт композиторского стиля является применение ладовых гармоний - гармоний, которые проистекают из особенностей ладовой основы данного эпизода, в частности, данный модуляционный прием в этом смысле очень показателен (пример 52). Совершенно очевидно, что используя II низкую ступень в мелодических повторах партии виолончели, композитор готовит новый промежуточный лад, который в дальнейшем станет посредником при переходе в F-Dur. Используя мелодические ходы в сольных партиях и гармонии методом альтерационных коррекций, он вводит слушателя последовательно в F-dur, который тут же преображается в (промежуточный лад) «f» - фригийский (схема 16). Самым действенным приемом в этой модуляции является хроматическое повышение тоники es-e, на фоне разложенного трезвучия III ступени, которое для F-dur и является II низкой ступенью, а для «f» фригийской - II натуральной. Таким образом,

смодулировав в F-dur, А.Бабаджанян проводит третью тему на mp только в партии фортепиано. Формально ее можно считать заключительной, она в какой - то степени обобщает весь предшествующий экспозиционный процесс.

Именно эта тема в своей структуре имеет импульс развития, а ее второе проведение на PPP в партии скрипки с контрапунктом виолончели обладает высокой пафосностью и, вместе с тем, романтической лиричностью с некоторым ароматом грусти. Эта тема по значимости может быть классифицирована как вторая побочная, хотя в ней уже есть признак мелодического варьирования первоначального мотивного зерна, что, в свою очередь, разворачивает форму в сторону разработки. Значит, в этой теме сосредоточены три функциональных начала: обобщающее, завершающее экспозицию; индивидуальное, претендующее не на тематизм второго плана, а на лидерство, и в этом смысле может считаться второй побочной; и, наконец, связующее, которое несет в себе импульс к развитию, что можно считать предвестием разработки. Этой теме особый привкус романтической печали придает тенденция к понижению ладовых ступеней и образующаяся при этом общая система тяготений, направленных вниз. Собственно разработка первой части начинается после довольно обстоятельного мелодико - гармонического развития третьей темы, охватившей ряд промежуточных тональностей и остановившейся на специфическом аккорде, который мог бы быть тоникой локрийского лада cis (пример 53). И вновь мы сталкиваемся с ладовой модуляцией, повысив локрийскую квинту g на gis, копозитор достиг тоники E-dur с пониженной II ступенью. Разработка первой части Tempo I небольшая по размерам, но чрезвычайно интенсивная, и совершенно неожиданно начинается с мелодического развития побочной темы, которая в новом фактурном «одеянии» обрела признак мужественности и экспрессии. Это удивительное образное преображение осуществлено за счет приемов вариационности - изначальному мотиву все время придается новое продолжение, развитие которой проистекает по признаку подобия. Но самый действенный прием - это частое слияние скрипки и виолончели в единой фактурной графике. Не всегда это унисон; иногда движения параллельными децимами или иными широкими интервалами, порой даже расходясь в ритмических

фигурах, но незменно вновь сливаясь в единой ритмооснове (пример 54). Гармоническая яркость и острота, присущая этому разделу формы, достигается не усилением диссонантности в аккордовых опорах, а ярко–контрастными аккордовыми сопоставлениями, порой даже параллельными смещениями части аккорда, что придает гармонии определенную свежесть (пример 55). Практически весь раздел разработки построен на вычлененных из тем части мотивов, нанизанных на красочную энергетику необычных сопоставлений трезвучий или их обращений вплоть до кульминационного проведения первой темы (пример 56). Возврат к репризе происходит трагическим аккордом, где проводится первая тема Largo в ладу, окончательно сформировавшемся h-moll с пониженной ступенью, которая придает этому проведению темы особую трагичность. Более того, сопоставление двух одинаковых, заглавных в части тем в разных энергетических состояниях - в кульминации триумфально-пафосном, а в начале репризы – печально-трагическом, чрезвычайно оригинально и драматургически оправдано. Если кульминация - это центр повествования, пик рассказа о героическом деянии, то есть оценка значимости события, то трагическая версия темы – это исход судьбы героя, перевод самого повествования в русло образной ретроспекции. В первом случае это прославление героя, а во втором – скорбь о его печальной судьбе. Вслед за кратким изложением первой темы проводится вторая – в fis-moll (то есть в основной тональности), но теперь она воспринимается иначе, в ключе печали, как неотъемлемая часть первой темы. Это удивительный прием слияния тем; лишь выдающимся творцам удавалось осуществить слияние контрастных тем в художественно оправданном единстве. Заметим, что это не полифоническое совмещение тем, а последовательно - мелодическое. Но и полифонический принцип не остался без внимания: при проведении третьей темы в репризе композитор изысканно поменял местами позиции проведений, и тему теперь - выразительно ведет виолончель, а скрипка почти точно воспроизводит контрапункт виолончели из экспозиционного проведения третьей темы. И если представить себе, что третья тема – это слово автора (нам это предположение кажется верным), то развитость этой темы в репризе, как это было в меньших масштабах и в экспозиции является

выражением отношения самого композитора к герою произведения. В этом видится известный феномен драматургии – герой произведения, а в данном случае он, вышедший из под пера творца произведения, идентифицируется с двумя первыми темами, доказывая, что он истинный персонаж, а не искусственно придуманный, начинает жить своей жизнью внутри произведения, в его процессуальности. И творцу сюжета остается лишь следить за развитием событий, высказать о них свое мнение. Нам представляется, что именно с этим драматургическим парадоксом мы столкнулись в этом произведении, а третья тема и в экспозиции, и в разработке, и в репризе – это слово автора, его сопереживание своему герою! И, возможно, сам автор несет в себе часть «credo» героя своего произведения. Именно поэтому завершение части повторяет триумфально-пафосную кульминацию разработки, но она теперь еще более трагична, ведь слушатель уже осмыслил судьбу героя, и такая ретроспекция не может быть воспринята иначе, как только воспевание подвига героя и напоминание о его трагической судьбе.

Есть еще одно существенное наблюдение: процессуальность первой части фортепианного трио Арно Бабаджаняна с точки зрения конструктивной пропорциональности кратно числу три: по три раза проводятся темы в экспозиции, две первые в той или иной форме задействованы в разработке, но третья тема, хоть и не встречается в самой разработке, присутствует в виде развивающего материала в завершении экспозиции, то есть в разработочном процессе она не просто участвует, а придает ей импульс развития. В репризе все три темы тоже присутствуют, а третья является функционально важнейшей в драматургии части в качестве слова автора.

Следуя классической традиции, А. Бабаджанян сочинил вторую часть a-moll в темпе Andante, который также имеет тенденцию к трансформации; уже в третьем такте наметился сдвиг a-moll в сторону, теперь уже ортодоксального «а» - локрийского (пример 57). Понизив вторую и пятую ступени, композитор придал ладовой структуре типично армянскую интонационность в традиционно армянском локрийском пентахорде (схема 17). Черными нотами мы отметили скорректированные (пониженные) композитором ступени, изменившие ладовую

структуру. Сама мелодия по своей структуре близка городской или даже гусанской песне, с ее изящными юбиляциями и остановками на протянутых нотах, а главное – совершенно неквадратным, асимметричным строением мелодии, в которой распевность подчинена орнаментальным обыгрываниям каких либо ступеней лада. Например: в самом начале скрипка обыгрывает третью ступень - тону «с», затем после введения второй фригийской (пониженной) ступени мелодия устремлена к тону g – VII ступени лада, которая становится, промежуточной тоникой после чего опевается тон f, затем d и восходит к высокорасположенному тону b-ces, то есть фиксируя длинной нотой какой - либо тон ладового звукоряда, композитор превращает его в локальный мелодический центр, а этот принцип в армянской музыкальной традиции встречается как в фольклоре, так и в церковной музыке – речь идет о «скользящей тонике». А если предположить, что это один из признаков вообще восточной музыкальной культуры, то в практике импровизационной и медитативной музыки этот принцип опевания ступеней лада применяется тотально, а этот признак можно считать свидетельством проявления восточных приемов музицирования. Сусанна Аматуни, описывая особенности этой темы и тем Арно Бабаджаняна этого типа, пишет: «Принцип тематически концентрированного развертывания у Бабаджаняна сохраняется не только в размеренных, распевных темах, но и там, где, на первый взгляд, выступают противоположные тенденции. Интересно, например, творческое преломление одного из типов формообразования в народном творчестве, определяемое Х.С. Кушнаревым[55] - как форма, построенная по принципу «единого выдоха». В монодиях этого типа явно ощущается противополагание двух полюсов, первый из которых звучит в высоком, эмоционально наиболее напряженном регистре, выполняя функцию «завязки», а второй основан на нисходящих интонациях и выполняет функцию успокоения, замыкания в ашугских мелодиях речитативно-импровизационного склада, в которых в начальной завязочной, наиболее патетической части преобладают декламационно-импровизационного склада, декламационно-речевые интонации, а при нисхождении более плавные, напевные интонации. Два раздела такого рода мелодий

[55] **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, стр. 252.

противополагаются по степени динамической напряженности, а не по тематической значительности. В обоих разделах интонация протекает в неустойчивых сферах лада с опеванием побочных опор. Причем нередки случаи, когда завязка занимает большую часть монодии»[56]. Соглашаясь с большей частью выводов С.Аматуни, все же выскажем сомнение относительно двухчастности этой мелодии, так как она совершенно неделима по крайней мере до момента перехода лидерства от смычковых инструментов к фортепиано. Более того в ц.2 произошел весьма успешный акт разветвления скрипичного одноголосия на две линии: подключение виолончели ознаменовало второе проведение темы, но так, что скрипичный контрапункт стал естественным развитием мелодии, сохранив монолитность мелодической непрерывности и вступив в игру имитаций, которая стала органичным элементом развития музыкальной мысли. Эффект, при котором мелодия сама себе контрапунктирует, встречался еще в музыке барокко, Бабаджанян сделал это точно и изысканно; в фазе контрапунктического развития голоса смычковых инструментов движутся в почти точном каноне и даже с элементами канонических секвенций (пример 58). Во второй волне развития Poco piu mosso фортепиано, излагая тематический материал вариационно, является пропостой в явном фугато, в котором риспостой является вступление партии виолончели, тоже с инвариантом темы. В этом разделе формы высвечивается признак вальсообразности, но ровно настолько, чтобы не стать жанровой вставкой. Это всего лишь, если так можно выразиться, жанровый намек, нюанс драматургического свойства – один из приемов драматургического успокоения, которое, тем не менее, ведет к тематической реминисценции. В кульминации a tempo на ff вновь проводится динамичная версия темы: сыгранная в унисон струнными, и раскрашенная в новые гармонии героически - драматичная тема первой части стала венцом развития. В спокойствие идиллической процессуальности вторгается главный образ цикла, и в этом контрасте рельефность его становится еще более ощущаемой, чем в первой части (пример 59). Отметим факт подхода к кульминации унисонным удвоением партий смычковых инструментов, сохраняя фон ff с подьемом stretto к Piu mosso во второй части трио

[56] **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальная творчество, Ереван, 1985, стр. 122-123.

- это один из знаковых приемов письма. С возвратом темы в двухтактовом разрезе Meno mosso у фортепиано в репризе части к Tempo I ее исходной темы на PPP и с контрапунктом виолончели образность идиллического плана преображается: после бурного всплеска главного образа трио восприятие этой темы иное – с примесью грусти. Это ощущение усилено тем, что фортепиано при очень тихой звучности обладает плотной фактурностью, размещенной во всех регистрах. Теперь это не элегическое сопровождение красивой мелодии, а настоящий хорал, точнее его символ, изложенный средствами плотных аккордовых вертикалей, напоминающих хоровую фактуру (пример 60). Эффект угасания мелодических линий построен на принципе выключения линии: сначала виолончели, затем скрипки, и завершающая фраза фортепиано, в которой последний раз проводится тема в низком регистре, создавая ощущение просветления, а мелодия звучит в светлом C-dur в простых и спокойных балансированиях между тонической функцией и субдоминантовой.

Третья часть Allegro vivace (см. ссылку 52) – это удивительное сочетание рондальной формы с развернутым трехчастным построением в тональности fis-moll, в котором каждый раздел это волна динамического напряжения со своей локальной кульминацией. Цепь же кульминаций складывается в последовательность завоеваний все более динамичных драматургических пиков, которые восходят к своеобразному реминисцентному послесловию. Все направлено к двум проведениям главной темы первой части. Два этих проведения, между тем, полярны по своей драматургической значимости: первое – яркое, надежное в плотной струнной фактуре с небольшим, но эффектным восхождением к своей микрокульминации, второе же тихое, печальное, исполненное только скрипкой и как бы «оборвавшееся» в мотивной связке, ведущей к лирической теме. Эта музыкальная символика толкуется однозначно – жизнь героя, увы, остановилась в трагической фазе и дальнейшая его судьба не свершилась.... Арно Бабаджанян – великий музыкальный драматург, ведь эта драматургическая кульминация – развязка произошла неожиданно; весь предшествующий материал - это искрометная упругая музыка, полная жизни и света. Этот контраст можно считать выдающимся композиционным достижением, поскольку неожиданное вторжение трагического в музыку -

празднество осуществлено настолько выразительно и, вместе с тем, расчетливо, что лишь высокое мастерство композитора могло стать гарантом полученного художественного результата. Как же осуществлен этот драматургический контраст?

Отмеченная нами рондальность достаточно необычна, в ней нет динамического и даже существенного темпового контраста между условно называемыми нами рефренами и эпизодами. В данной форме, имеющей признак рондальности, есть одна особенность: эпизоды слиты в единое движение с рефренами и построены на едином тонусе движения. Оба эпизода построены на одной и той же теме, которая отлична от скерцозного материала рефренов[57]. Но даже при сниженной до PP динамике звучания упругость единой для обеих тем ритмофактуры поддерживает единый тонус движения. Первая из тем в эскпозиционном разделе преподнесена композитором в одном из знаковых приемов, усиливающих силу звучания и смешивающих тембры скрипки и виолончели: скерцозная острая ритмическая тема почти полностью проводится в унисон. Упругость ритма обеспечивает метрическая пятидольность, иногда замещаемая метром на 6/8, но императив пятидольности только усиливается этой переменностью. А суть в том, что метр 5/8 с акцентуацией по схеме 3+2 динамичен именно тем, что его асимметрия порождает особый эффект восприятия: первая группа из 3/8 задает основу симметричной внутритактовой повторности – для метрического равновесия требуется еще 3/8, но во второй тактовой группе сложного метра третья восьмая отсекается, то есть, вместо ожидаемой слабой доли возникает сильная нового такта. Восприятие слушателя построена на принципе подобия, в данном случае подобие ожидаемо во внутритактовой структуре: 3+3 гораздо более естественная модель с точки зрения подобия - первая группа должна повторится подобно второй. Отсекая во второй группе последнюю восьмую, композитор придает самой метроритмической модели повторности упругость, а время от времени, восстанавливая более комфортную шестидольность, этим сравнением в процессуальности еще более подчеркивает стимуляцию пятидольной асимметричной ритмопульсации. Приведем примеры

[57] Мы условно пользуемся терминологией, связанной с формой рондо, поскольку рондальность в этой части трио весьма необычная. В классическом рондо именно контрасты между рефреном и эпизодами являются признаком образных разграничений.

экспозиции первой темы, а затем ввод на едином дыхании темы – два (пример 61 а, б). Очевидно, что скерцозная тема и тема лирическая нанизаны на единую ритмопульсацию. Развитие второй темы очень эффектно: это кантиленный диалог не только между скрипкой и виолончелью, но и фортепиано, которое, поддерживая метроритмику, активно участвует в игре контрапунктов (пример 61 в). Еще один принцип развития использован композитором, это приемы интонационных коррекций. Так, например, в первой локальной кульминации в диалоге с фортепиано играющие в унисон струнные искажают исходную интонацию, которая в партии фортепиано чуть ранее имела иную графику. Заменив первую ноту в риспосте, А.Бабаджанян придал этой интонации еще большую выразительность (пример 62). Отметим тональный план проведения первой и второй темы. Мы уже подметили ранее тенденцию к частым ладовым коррекциям в музыкальном процессе, но постараемся установить наиболее общие параметры ладотонального плана третьей части. Первая тема изначально проводится в fis-moll, то есть в основной тональности трио. Но вскоре композитор осуществляет ряд модуляций: в лад cis необычной конфигурации h-moll; a-эолийский, Des-лидийский, g-фригийский, C-миксолидийский, наконец, в As-dur гармоническом проводится вторая тема (схема 18). Столь подробное перечисление промежуточных тональностей преследует вполне определенную цель – каждое из проведений темы принимало ту ладовую краску, которая соответствовала ладу этого фрагмента музыкального процесса, и тема все время преображалась не только в сменах тональных позиций, но и вбирала в себя интонационный ресурс лада, в котором она проводится. Этот принцип сохраняется до конца части, поэтому в дальнейшем мы будем ориентироваться на первую в разделе ладовую основу. Возврат к первой теме, то, что мы условно считаем вторым рефреном, осуществлен в политональном совмещении g - фригийского, в котором звучит тематический мотив и cis – фригийского в гармоническом комплексе (пример 63). Чуть позже вступает скрипка с полноценной первой темой в тональности f-moll. Интересно, что прием интонационной деформации в этом проведении совмещен с политональным наслоением; при вступлениии партии виолончели, звучащей в a-moll, фортепианная

партия обыгрывает es-moll, который при эффектах хроматических коррекций легко переходит в лад ais-локрийский и так далее.

Композитор применяет тотальный принцип ладотональной «текучести», не фиксируя в процессе движения ни одной стабильно и сколько нибудь продолжительной ладовой структуры. Музыкальная процессуальность устремляется все время вперед, и приемы интенсификации движения все более действенны. Так, при новом введении второй темы интонационные элементы первой образуют контрапукт к ней (пример 64). А в следующем эпизоде, где лидерствует первая тема у фортепиано, тоже самое происходит со второй темой - она контрапунктирует первой (пример 65). В этом соревновании побеждает первая тема, и в подходе к центральной динамической кульминации интонационная энергетика исходного мелодического зерна первой темы становится единственным средством достижения кульминационого пика – тут происходит возврат к исходной fis - moll (пример 66). Очень симптоматично, что максимальное напряжение осуществлено на аккордах функции двойной доминанты относительно главной тональности fis-moll, то есть отстоящих на тритон от тоники и создающих эффект максимального напряжения даже при «обрыве» движения, осуществленном в конце эпизода. Паузы, образовавшиеся в этом эпизоде, отнюдь не музыкальная пустота – они насыщены энергией всего предыдущего, беспрерывно развивающегося движения с начала части. Именно инерция накопления энергии играет в этом случае роль предельного драматургического напряжения. Накопленная энергия долго рассеивается в пустотах пауз, и, как правило, исполнители точно чувствуют их продолжительность, несмотря на отсутствие в тексте фермат. Эффект «торможения» обеспечил ход secco в басах фортепиано, который сохранился и после ввода самой трагической версии самой первой темы трио. Особую трагичность этому реминисцентному проведению придает проведение мелодии параллельными уменьшенными трезвучиями, в которых виолончель звучит выше двойных нот скрипки, а сами двойные ноты напряжены до предела, поскольку исполняются на струнах G и D, то есть в высоких скрипичных позициях. Соотношение басовых квинт C-G с мелодическим движением в тональности e-moll с пониженной V ступенью представляется

апофеозом драматического напряжения (раздела) Maestoso на FF (пример 67). Проведенные соотношения тональных сопряжений в повторном Largo на PP уже переросли в чисто ладовую сферу гармонических приемов - мелодия в сочетании с аккордом в своем начале фиксирует исконно армянский локрийский лад «h» (пример 68, схема 19). Кода Tempo I, построенная на краткой волне нарастания, в качестве тематического материала использует первую тему, но воспринимается она как прием просветления, возврат к позитивному светлому началу. И в этом случае виолончель и скрипка звучат в унисон, правда, сначала в октавный, а затем - разветвленный в дециму. Теперь нет оснований усомнится в том, что «Фортепианное трио» А.Бабаджаняна – произведение драматическое, пафосное и удивительно динамичное. Все три части трио - сконцентрированы вокруг главного героического образа, который представлен разными темами: героической и лирическими, более того, имеет признак музыкальной повествовательности - это пересказ жизни героя, его облика и подвига. Бабаджанян, как нам представляется, выступил в роли летописца, описавшего и самого героя, и события, которые имеют эпические корни. Именно эта особенность полотна возводит его в ранг высокого художественного творения, значимость которого переросла рамки самого жанра.

Завершая наш анализ, приведем цитату Д.Шостаковича, высоко ценившего как дар самого композитора, так и данное произведение: «Это чудесная работа, и я должен с большим удовлетворением отметить, что его исполняли такие мастера, как Ойстрах и Кнушевицкий. Изумительное «Трио» Арно Бабаджаняна достойна только такого исполнения. Это шедевр. Но я должен заметить, что им прекрасно аккомпанировал сам автор. В очередной раз приходится сожалеть, что он не выступает как пианист. Мир теряет совершенно выдающегося исполнителя… »[58].

* * *

В армянской музыке есть целый ряд достойных сочинений Фортепианного трио, которые заслуживают серьезного исследовательского внимания. В рамках данной диссертации обзорно рассматривается ряд наиболее интересных произведений классического состава фортепианного трио.

[58] Сто (100) Величайших Армян XX века, Москва, 2006, стр. 118.

Пожалуй, наиболее необычный и редко встречающийся в наши дни образец ансамбля, в котором участвуют две скрипки и фортепиано, принадлежит перу Эмина Аристакесяна в фортепианном ансамбле «Соната - breve» (1995г.)[59] - походит на необарочную модель сонатности. Произведение по своей форме одночастное с признаком рондальности, которое характеризуется в частых сменах темпов (схема)[60].

Вариации на тему «Сквозь Времена и Пространство» (рукопись, 1998) Михаила Кокжаева[61] являются оригинальной вариационной формой. Тема, очень похожая на барочную, но включающая в себя монограммы с инициалами И.С.Баха (BACH) и Д. Шостаковича (DEsCH), в вариациях постепенно преподносится слушателю в разных стилизациях: в стилях венской классики, романтизма импрессионизма, экспрессионизма, в стиле Д.Шостаковича, чуть позже – Аст.Пиаццолы, а в заключении вновь возвращается к барочной теме. Так осуществляется план так называемых «стилистических» вариаций, когда каждая из вариаций несет в себе признак стиля музыки определенной эпохи.

Оригинальной новизной отличается Фортепианное трио (рукопись, 1999) Софы Азнаурян. Любое произведение камерного жанра в армянской музыке II половины XX века – самопознание. Это и образ мышления, и взгляд на жизнь, и форма восприятия вселенной в целом и мира своей собственной личности. Как пишет М.Тер-Симонян: «уровень ее (камерно-инструментальной музыки) развития является своего рода показателем степени профессиональной зрелости музыкальной культуры народа»[62]. Сочинения Софы Азнаурян в камерно-инструментальном жанре представляют область утонченно-психологическую, оригинальную. Уже в ранних камерно-инструментальных сочинениях определился уровень зрелости композитора, отразившийся в детализации фактуры, уравновешенности форм. В давно освоенные музыкальные формы автор привносит свежесть и индивидуальность. Прежде всего, это отказ от традиционной трехчастности. Трио[63] представляет собой диптих, части

---

[59] **Аристакесян Э.** Произведения для двух скрипок и фортепиано, Ереван, 1997, стр. 23.

[60] Andante (♩=69), Allegro moderato (♪=♩), Leggiero (♩=100), Allegro (♩=138), Andante (2/4=♪), Allegro moderato (♩=2/4), Andante (♩=80), Allegro (♩=138).

[61] **Кокжев М.** Трио-вариации «Сквозь Времена и Пространство» (рукопись,1998).

[62] **Тер-Симонян М.** Указ. соч, стр. 7.

[63] **Азнаурян С.** Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (рукопись, 1999).

которого выполняют различную драматургическую нагрузку. Главная тема первой части звучит как эпиграф и экспонируется выразительным виолончельным соло. Нисходящий секундовый «рельеф», пунктирный ритм, вкрапление интонаций тритона создают образ задумчиво - сосредоточенный, наполненный большой экспрессией. Мотивное зерно h–as–g подается в зеркальном варианте g–as–h, претерпевая расщепление as–a, b–h и к концу стремясь к диатонике и разрядке, а секстольный отыгрыш-обрамление вызывает «реминисценции» комитасовского «Антуни». Скрипичная версия темы не меняет тональный план и интонационный состав темы, однако регистровая позиция с разницей в две октавы придает ей новую окраску. Ансамблевое взаимодействие компактно и идет по линии постепенного нарастания. Экспозиция темы на фортепиано в октавном удвоении создает наполненность звукового пространства. Подхват темы поочередно тремя инструментами создает драматургию монотембров, звуковая ткань как бы «монологизируется»: главное значение приобретает смена сольных тембров. Так создается цельный темброво - полифоничный пласт, перетекающий в Cantabile - отрезок красоты изумительной; соло скрипки, поддержанное синкопированным аккомпанементом фортепиано. Смена размера, расширение диапазона, большая протяженность, интонация фригийского лада продуцируют завораживающую энергетику второй темы. Однако несмотря на контраст, этот эпизод не вступает в драматургический конфликт, а является другой гранью цельного образа, скорее противоречивого, чем уравновешенного. Вторая часть – Andante, выдержана в изысканных, утонченных красках, звучность как бы рафинирована. Проведение темы у скрипки (флажолеты) поддержано выдержанным аккордом у фортепиано. Аккорд этот синтезирует в вертикали интонацию б.7 des–c, которое возвращает слушателя к началу произведения и воспринимается как в конце первой части. Интонационные реминисценции из первой части, фактурно – гармоническое развитие возвращают слушателя к началу произведения и воспринимаются как ее естественное поэтико - философское продолжение[64].

[64] **Рухкян М.** Талант решает все //«Эфир» # 7 (769) стр. 4, Ереван, 12.02.2009; Первое исполнение Фортепианного трио С.Азнаурян: коллектив трио «Шелл» (2004, Дом композиторов).

§2. Эдгар Оганесян – Фортепианный квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано (1954-1955)[65]

Жанр фортепианного квинтета в современном мировом музыкальном искусстве – явление достаточно редкое. Даже в музыке последнего столетия, изобилующего огромным числом экспериментов, сочетание струнного квинтета с фортепиано востребовалось композиторами крайне редко. Тому есть вполне объективные причины: состав струнных ансамблей: дуэты, трио, квартеты и квинтеты обладают весьма специфическими тембровыми особенностями, своеобразием фактурных ресурсов как в индивидуальных линиях, так и в контрапунктических взаимодействиях. Главное же – принципиальное различие в приемах звукоизвлечения и сложные условия тембровых и динамических совмещений требуют от композитора чрезвычайно высокого мастерства, в особенности в поисках такой музыкальной концепции, которая позволила бы представить все природные инструментальные противоречия в музыкально - драматургическом единстве. В армянской музыке фортепианный квинтет Эдгара Оганесяна (1930-1998) занимает особое место. Это единственный образец жанра, в котором блестяще реализована идея высокой художественной сложности, заключающаяся в абсолютно естественном слиянии национальных, музыкальных традиций с принципами европейского инструментального жанра. Сделано это на высоком художественном уровне и уложено в почти монументальную циклическую форму из четырех частей. Произведение посвящено первому составу квартета имени Комитаса, замечательным армянским музыкантам А.Габриэляну, Р.Давидяну, Г.Талаляну и С.Асламазяну, которые внесли большой вклад в становление и развитие не только армянской, но и советской музыки. От классификации данной циклической формы мы воздержимся до окончания анализа, поскольку в построении формы Эдгар Сергеевич Оганесян придерживался норм, проистекающих из недр национальной музыкальной традиции. Это означает, что композиционные особенности полотна отличаются от общепринятых европейских.

---

[65] **Оганесян Э.** Фортепианный квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано, Москва, 1958, стр. 134. Первое исполнение: Э.Оганесян (фортепиано) и квартет им. Комитаса, зал им. Бетховена, Москва, февраль, 1956, продолжительность исполнения - 28 минут.

Первая часть Allegro risoluto e energico чрезвычайно необычна и с точки зрения формы, и по параметрам качества самого музыкального материала. Самым важным средством выразительности в первой части стала ее ритмическая основа. Более того, вся часть пронизана единым ритмическим стержнем, явно производными от ритмоосновы армянского народного танца «Кочари». Заметим, что танец этот массовый, мужской, энергичный, в определенном смысле воинственный, демонстрирующий силу и мужественность. «Ритмика упругая, импульсивная, с частыми синкопами. Сопровождается игрой на зурне и дхоле («dhol»)., - сочетание мелодии и аккомпанемента ударных инструментов создает полиритмический эффект...»[66]. Из приведенной нами цитаты следует, что в танце «Кочари» соотношение мелодической линии, в которой ясно прослушивается традиционный мотив из ♩♫♩ (пример 69) и линии ударных - полиритмично. Именно этот эффект не только полиритмичности, но и дифференциация инструментального состава на мелодическую и ритмическую линии абсолютно точно воплощает идею реконструкции мужественного народного танца средствами европейского классического инструментария. Однако дифференциация по принципу мелодия – аккомпанемент в первой части квинтета не упрощена до формального разделения функций: мелодию ведут струнные, а фортепиано выступает в роли ударного инструмента. Несомненно, присутствует и эта модель функционального сопоставления, но в ряде случаев функционально фортепиано и струнные взаимозаменяемы. Уже в первом, развернутом вступительном эпизоде ритмооснова танца задана аккордовой фактурой квартета, а фортепиано включается лишь мотивными репликами, которые относятся к функции мелодического движения (пример 70). Аккорды тоже интересны: первые два такта не проявляют терцового тона D-dur – это кварт-квинтаккорды без признака мажорной или минорной терции, а когда она появляется в партии фортепиано, то начинается игра в переменную терцию fis – f. Наряду с этим эффектом проводится понижение VII ступени. Чуть позже еще одна альтерационная коррекция понижения VI ступени завершает формирование ладовой структуры (схема 20).

[66] «Кочари», Музыкальный энциклопедический словарь, Москва, 1990, стр. 275.

Второй эпизод можно однозначно считать началом проведения тематического материала, и первое, что определяет оригинальность его введения,- это яркая модуляция в параллельный лад in h, осуществленная с помощью восстановления ладовых коррекций VI и III ступеней. При этом фактор переменности тона fis - f сохраняется и в этом новом ладу. Осмелимся предположить, что в результате ладовых коррекций выкристаллизовывается ладовая основа, которая наиболее характерна для армянской фольклорной и даже церковной традиции – локрийский лад, интонационные особенности которого проявляются не прямо, а в игре расщепляемых и восстанавливаемых ступеней (пример 70). Уже в приведенном примере ощутимы вкрапления локрийской квинты и фригийской секунды- обязательных атрибутов локрийского пентахорда (схема 20). Представленная в примере танцевальная тема имеет явные признаки локрийской ладовой системы, а ее мелодический рисунок – упругий с целой серией смещений ритмических акцентировок относительно сильных долей такта, и к тому же в ансамблевых сочетаниях полиритмически комплементарный, полностью отвечает энциклопедическому определению танца «Кочари».

Следующее далее развитие, мелодическое и инвариантно ритмическое, охватывает ряд промежуточных тональностей вплоть до очень далеких в системе тонального родства. В завершении первого раздела движение по тональностям достигает позиции As-dur, предельно отдаленной от исходного от лада D-dur. Наряду с мелодическим, а точнее – полифоническим развитием музыкального материала, развивается и ритмоструктура, последовательно усложняющаяся, и усложняющаяся именно в процессе фактурной игры в инвариантность полиритмических приемов. Эта инвариантность, достигнув определенного уровня сложности, переросла в новое явление – линеарную полиритмию, которая далее развивается в двух направлениях – линеарном и контрапунктическом. Вкрапление метра 5/4 станет одним из знаковых и действенных приемов линейной полиметрии (пример 71). Приведем примеры скрытой пятидольности в фактуре и трехдольности расширенного пролонгирования остинатной пульсации (пример 72 а, б). В примере а) при метре 4/4 ритмофигура определенно пятидольна, а в примере б) метр 3/2

призван пролонгировать линейную пульсацию четвертными нотами еще на 2/4. С другой стороны, вводя пульсацию четвертными, как это видно в последнем из приведенных примеров, после первой динамической волны в части композитор вводит в партии фортепиано новую тему, по характеру кантиленную, в которой угадывается интонация из припева народной песни «Гарун а». Эта тема экспонирует в тональности h-moll, в которой пятая ступень расщеплена – во второй фразе явно ощущается игра в переменную квинту. И уже при введении в процесс смычковых инструментов, развивающих эту тему, появляется фригийская секунда – локрийский лад «h» вновь становится ладовым пространством для музыкального развития – теперь уже второй темы. Во второй фазе процессуальности этой части, после достижения далекого тонального родства As-dur, возврат к h-moll, практически исходному ладу, воспринимается как свежая тональная краска.

Таким образом, Эдгар Оганесян в построении тональности использовал принцип более сложный, чем традиционное введение темы в новой тональности – охватив в развитие первой темы ряд очень далеких от исходной тональных сфер, композитор представил вторую контрастную тему в первоначальной тональной позиции, которая после ряда иных далеких тональных сфер воспринимается как новая. Дополним то же рассуждение тем, что тоника As - dur с тоникой h-moll не имеет общего тона, а в условиях данного тонального сопоставления это и является проводником эффекта ладотональной новизны. В проведении продолжения темы у струнных, только что «завоевавших» позиции «h» локрийского лада, веерное фугато переводит весь музыкальный материал в тональность as-moll, а чуть позже в полифоническое развитие в es-moll. Само по себе веерное фугато тоже очень интересно – оно разворачивается вверх по малым септимам, что с позиций абсолютной тональной звуковысотности представляется нисходящим целотоновым звукорядом (схема 22). Именно с этих звуков начинается каждое из проведений фугато (пример 73). И в этом разделе вторая тема развивается очень ярко, охватывая ряд далеких тональностей вплоть до яркой и торжественной локальной кульминации в тональности Des-dur. Также, как и в завершении первого раздела, второй заканчивается динамическим спадом.

Третий раздел возвращает слушателя в атмосферу начала квинтета. Несмотря на отсутствие мелодии танца кочари, и даже его ритмоформулы, общий характер музыкальной фактуры – в партии фортепиано, а при отсутствии струнных очень близок первому разделу части общим тонусом движения (пример 74).

Совершенно очевидно, что третий раздел формы – разработка, и разработка первого тематического материала – танца «Кочари». В разработке задействованы все приемы развития, декларированные в своей элементарной форме в экспозиции: ритмическая упругость, полиметрия, синкопирование, а главное – их архитектоническое размещение в волне развития, устремленной к кульминации, представляют яркий образец органического сочетания приемов разработки в единой композиционной логике. Приведем ряд примеров, демонстрирующих последовательную логику введения в процессуальность приемов разработки. В ранее приведенном примере уже видны приемы полиритмии, которые, тем не менее, опираются на общую пульсацию, отмечающую каждую четверть в такте. Вот примеры скрытой полиметрии: а) в данном случае в двух тактах на 4/4 в линейном порядке сопряжены трехдольность и пятидольность; в) это яркий пример наслоения четырехдольности в струнных и трехдольной фактуры в партии фортепиано (пример 75 а, б). Этот фрагмент весьма продолжителен (24 такта). В мелодическом движении тема «Кочари» как бы выкристаллизовывается в мелодическом движении разных голосов квинтета (пример 76). Наконец, прямо перед центральной кульминацией проводится вторая тема, являющаяся ее драматургической подготовкой (пример 77).

В кульминации энергия танца не только возвращается в процессуальность, но и достигает апофеоза (пример 78). Здесь звучит новая тема в новом для части ладу in C, похожая на церковный гимн с признаками сложной ладовой переменности (схема 23). Все ступени лада за исключением I, II и VII, подвергаются альтерационным изменениям. Но феномен в том, что ни в мелодическом движении, ни в гармонии практически нет ни одного прямого хроматизма, а альтерационные изменения рассредоточенны так, что мелодия воспринимается как явление диатоническое с яркой интонационной графикой. В последнем разделе, снова начиная с минимальной динамики, разворачивается последняя в части четвертая

динамическая волна, по характеру более всего напоминающая коду. Однако несмотря на темповое ускорение, в этом разделе формы есть еще и признак репризности – в переменной тональности in As в партии фортепиано и на фоне постепенно усложняющейся фактуры, у струнных проводится апофеозная версия второй темы (пример 79). Затем вторая тема проводится в новой метрической и мелодической версии, приближенной интонационно к теме из кульминационного пика части. Характерно, что прикладной в начале части метр 3/2 стал одним из важнейших в линейной полиметрии заключительного раздела формы (пример 80). По своей функциональной нагрузке - это еще одна главная кульминация части, в которой все важнейшие элементы тематизма сведены воедино. Завершаясь на кульминации, первая часть квинтета оставляет ощущение торжественности, а самые яркие образы в ней - это жанровая реконструкция мужественного танца в сочетании с гимнической музыкой. С другой же стороны, хотя и бесконфликтное, но сочетание двух достаточно контрастных тем, конечно же, очень близко идее сонатности, хотя и очень широко трактованной. И главное в этом необычном сопоставлении двух контрастных тем не конфликтное их противопоставление, а остроумно найденное композитором художественное согласие в драматургии. Идея согласия подтверждается еще и между далекими по степени родства тональностями – достижение исходного D-dur в последних тактах первой части, пластично вытекает из серии сопоставленных тоник почти всех ключевых тональностей охваченных музыкальным развитием: Es-dur, b-moll, g-moll, fis-moll, d-moll, f-moll.

Мастер яркого контраста Э.Оганесян во второй части Allegretto scherzando ввел тональность As-dur, имевшую определенную значимость в первой части. Напомним, что уже в начале первой части композитор достиг этой весьма отдаленной тональности, но достиг через пластичность плавных модуляционных переходов, а контраст тогда сыграл роль эффекта естественной новизны. В данном же случае тональный контраст резок и усилен эффектом подражания игре на народном щипковом инструменте – возможно на таре или уде. Ассоциативно в этом угадывается намек на манеру гусанского наигрыша, характерность которого проявляется не только в фортепианных фактурных фигурах, но и в типологии

мелодического движения. Секунды и квинт - квартаккорды, не сразу разрешенные, очень изобразительны – именно такие фактурные приемы удобны для исполнителя на щипковом инструменте: во – первых, благодаря специфике их настройки, а во-вторых ритмоорганизации музыкального сопровождения, которая тоже заимствована из гусанских традиций (пример 81). На протяжении всей второй части тема проводится в разных звуковысотных позициях и в своей интонационной графике содержит фигуру подобную той, которую мы встретили в предыдущей части из тематического материала первой темы (пример 82).

Нет сомнений, что ритмофигура из «Кочари» в данном случае переосмыслена и более подходит под реконструкцию песни гусана, сопровождаемым своеобразным для этого жанра аккомпанементом. Конечно же, это не прямое подражание, а некая иллюзия, более сложная, чем реальный образ, воплотившая определенную абстрактную его версию, возникающую как отражение явления в сознании. В приведенном примере так же, как и в мелодическом материале первой части, явно видна техника ладовых коррекций, осуществленных с помощью приемов дистанционного расщепления ступеней: fes в первой фразе в нисходящем движении замещается в следующей на «f» в восходящем; ces внутри третьей фразы вначале исполняет роль пониженной минорной терции, являясь верхним звуком мотивного зерна, а позже повышается в противоположном движении C-dur-ной терции «c».

Характерно, что более низкая ступень – минорная, является пиком мотива, то есть к нему устремлено восходящее движение, а мажорная терция переменного лада возникает в обратном, нисходящем движении. То есть логика влияния направленности движения - повышенная при движении вверх и пониженная при нисходящем движении – в данном случае нарушена.

Еще одной особенностью экспозиционных тематических проведений является размещение мелодии в разных частях общей для всех версий ладовой системе in As, то есть, при том, что все фразы темы начинаются от разных ступеней, ладовая опора на тонике As сохраняется. Далее тематические проведения то у фортепиано, то в разных структурных формах смычковых протекают в разных тональных позициях: H-dur, C-Dur, Es-dur, и снова в As-dur – исходной тональности. Эта

тональность возвращается в течение музыкального процесса в момент кульминационного пика, вслед за которым звуковое напряжение спадает вплоть до полного угасания.

Следует особо отметить эпизод, в котором H-dur резко меняется на C- dur – тут мелодия, как бы перерастает в версию танца «Кочари», и даже отдельные мотивные приемы очень напоминают материал вступления к первой части, где ритмооснова танца «Кочари» как бы постепенно выкристаллизовывается в тему народного танца «Ой нар»[67]. Эта ассоциация невольно возникает благодаря музыке, пронизанной ритмами и интонациями старинных армянских народных танцевальных мелодий - мужественных «Кочари» и «Ой - Нар». Они, будучи искусно вплетенные в основную тематическую ткань, придают образу определенность, жизненную достоверность (пример 83). В заключительном эпизоде, когда почти исчезает музыкальная пульсация наигрыша, и в сознании слушателя скорее она звучит виртуально, по инерции, автор находит прекрасный кадансовый оборот, гасящий это безостановочное движение: нисходящий мотив подобный тем, что были во вступлении и первой части, в виде триоли обыгрывает тонику a-moll полутоном выше основной тональности, которая восстанавливается способом сдвига вниз на полутон. Здесь эффект неожиданности играет роль звуковой точки (пример 84).

Третья часть (Adagio sostenuto) представляет собой медленный вальс, точнее quasi – вальс, поскольку в фактуре и типологии движения есть признак некоторого гротеска, переводящего музыку квинтета в плоскость драматургического действа, в котором ритм вальса и вальсообразная фактура являются проводником более сложной образности, чем жанровая реконструкция. Например, отсутствие традиционного для вальса акцента на сильную долю такта и замена этого приема на остинатное подчеркивание доли в такте единственной басовой нотой в партии фортепиано с первых же тактов придает музыке привкус скрытой в этой пульсации тревоги, избыточной нагрузки на линию баса, в условиях полного отсутствия аккордовой подпитки. Мелодия же ведется на нюансе PP плотным октавным унисоном, без вибрации. Такое сочетание излишней мелодической плотности,

[67] **Тер-Симонян М.** Указ. соч., стр. 106.

опирающейся на назойливо повторяемые в басу и редко сменяемые ноты на протяжении 32 тактов, неизбежно и воспринимается как гротеск. Это впечатление усиливается еще более, когда в первом эпизоде струнные инструменты разделяются на пары: I скрипка - альт, II скрипка - виолончель и включается яркий тембровый эффект перекрестного двухголосия (пример 85). Разветвление голосов далее затронуло и партию фортепиано, но струнные вновь сошлись в унисон (пример 86). В этой игре умышленного несовпадения фактур видится определенная ирония, еще не сарказм, но намек на возможность его появления. Избранная для первого эпизода тональность b-moll тоже представляет собой определенную симптоматику – композитор начал третью часть тоном выше, чем завершение второй части. Но если вспомнить выразительный каданс, только что отзвучавший, представляющий собой полутоновый сдвиг от a-moll к тонике As-dur, причем без гармонического наполнения, то тональность b-moll в этом тональном треугольнике выглядит своеобразно: ход на полутон вниз в кадансе компенсирован ходом на тон вверх в начале третьей части. Тема вальса в следующем эпизоде при сохранении тональности b-moll у струнных инструментов начинается так же, как и в начале части, но далее развивается иначе: разделившись вновь попарно, а затем на три линии только пара I скрипка - альт становятся лидерами ведущими мелодию. Фортепиано, наконец, наполняется гармоническими вертикалями, хотя элементы аккомпанемента вплетены в мелодическое движение (пример 87).

В мелодическом развитии третьей части тематический интонационный материал все время обновляется: начинаясь с первой мотивной ячейки, мелодия все время как бы ищет свое новое продолжение. Примером может служить es-moll проведение искаженной темы, завершившееся яркой и совершенно новой мелодией в тональности ges-moll (пример 88). В этом случае наглядно видна гармоническая текучесть музыкального процесса, основанная на эллиптических приемах голосоведения, усиленных пластичностью мелодической графики. Наиболее насыщенными гармонической выразительностью и фактурной плотностью являются проведение уже не темы, а тематических элементов, собранных в единое движение приемами имитации и секвенцировании в эпизоде, предшествующем кульминации,

и в зоне динамической кульминации. Музыкальное движение в этих эпизодах охватывает ряд промежуточных тональностей: F-dur, as-moll, es-moll, G-dur, e-moll. В зоне кульминации от исходного тематизма остается лишь краткая мотивная фигура, которая становится источником разгонного движения в волне нагнетания, устремленной к высшей точке напряжения (пример 89 а, б). Резкий обрыв развития (а оно по сути не завершилось, поскольку не увенчалось какой-либо конкретной версией темы) - эффект драматургически очень действенный, но композитор (как видно из приведенного примера) на эффекте динамического спада в партии фортепиано повторяет его еще раз. Именно этот эпизод следует считать драматургической кульминацией части – гротеск, с которого начинается часть, оборачивается драматическим событием: поток динамического напряжения, не достигнув логического пика введением в кульминации исходной темы, обрывается дважды, причем второй раз композитор только через фортепиано проводит драматургический прием, что придает процессу особое впечатление перемещения события в иную темброзвуковую среду. Именно это усиливает эффект драматического напряжения нагнетания, еще не рассеявшегося после общей волны. Характерно, что при повторе приема обрыва движения, композитор впервые возвращается к исходной версии темы, но это отнюдь не ретроспекция - проведение темы в столь драматический момент, скорее всего, оно символизирует трагическое событие, случившееся, возможно с героем или героями этой музыкальной истории. Это подтверждается продолжением – мотив с ломбардской ритмофигурой, из темы вычлененный, тихо трижды повторяется в партии альта на нисходящем движении виолончели. Этот фрагмент музыки напоминает ламентацию, а в контексте части является символом неожиданного трагического исхода для героя произведения.

В этот момент развития музыкальной мысли в сознании слушателя включается особая ретроспекция, ведь речь идет не о повторном репризном проведении тематизма: вальс как жанр – явление светлое, лирическое, но в данном случае осуществлен контраст между ассоциативным восприятием самого жанрового явления и его конкретным воплощением, в котором реализован драматический сюжет. Все дальнейшее движение является не столько репризой в традиционном понимании,

сколько своеобразным послесловием, очень тихим, но пространственно рельефным, и очень плотным из-за насыщенности партии фортепиано тремя пластами фактуры, мелодией утроенной в трех октавах, гармоническими вертикалями, размещенными практически во всех регистрах звучания инструмента и подвижного баса, чрезвычайно низко опустившегося (пример 90). Заключительная версия темы звучит, как траурная музыка, постепенно удаляющаяся от слушателя - последние такты эпизода угасают до полного исчезновения, и в этом угасании главную роль играет мотивное зерно из темы с почти симметричным строением – сильная доля раздроблена двумя шестнадцатыми, а в конце такта 2/32 звучат на слабой доле. Далее обе части мотива уже в едином мотиве не встречаются (пример 91). Таким образом, принцип рассечения темы на все более мелкие детали по мере приближения к концу части пронизывает все поле репризы и служит приемом драматургического отдаления образа, а затем и исчезновения. Завершается часть краткой интермедией, возвращающей музыкальному процессу прежний тонус, необходимый для финала, завершающего цикл.

Финал квинтета – четвертая часть (Allegro), почти полностью построен на лидерстве фортепиано, а оно ведет за собой струнные инструменты, и ему в финале поручается вести основной тематический материал. Тем в финале три, и их подбор композитор выстроил по признаку позитивной образности: все они по характеру не одинаковые. Первая из них построена на интонациях припева народной песни «Гарун а», правда, несколько усечен и видоизменен ее ритмомелодический контур, который служит исходным ядром темы, но искажен не настолько, чтобы узнаваемость источника была затруднена[68] (пример 92). Финал, по сравнению с предыдущими частями цикла, устроен проще, но и его драматургическое предназначение не требует высокой сложности. Это парад тем, первая из которых в кульминации возвращается к апофеозной версии – в основной тональности D-dur (с признаком миксолидийской септимы) и вновь в партии фортепиано (пример 93). Хотя две остальные темы не менее выразительны: в этой – первой есть одна

[68]Если в первой части было использовано лишь мотивное зерно припева лирико - драматической песни «Гарун а» Комитаса, то тут напев приведен почти полностью и без серьезных искажений.

особенность, выделяющая ее среди прочих – в ее узнаваемости слушатель слышит не только саму песенную интонацию, но и идентифицирует этот почти коллажный прием с названием «Весна». После трагических коллизий осуществлен возврат в мир света и радости, а весна – это олицетворение возрождения, это новый жизненный цикл не только для каждого человека, но и для всей земной цивилизации.

Приведем пример двух других тем (пример 94 а, б). В третьей теме со всей очевидностью проявилась интонация вступления к первой части и метрическая комплементарность танца «Кочари», что является драматургической аркой – данная смысловая реминисценция служит элементом усиления циклического единства, общности всех его частей через прием напоминания о самом начале сочинения.

Таким образом, Фортепианный квинтет Эдгара Оганесяна представляет собой монументальный образец жанра, в котором, несмотря на ансамблевый состав драматургический замысел реализован на уровне значимости, сопоставимом с симфонической маштабностью. Начавшись с реконструкции героического танца «Кочари», который определенно ассоциируется с эпическим прошлым армянского народа, музыкальная фабула произведения затронула иные картины жизни Отечества, а вторая часть – эта символическая картина, ассоциативно воссоздающая картину поющего на городской площади гусана, возможно Саят-Новы; третья – переданная через гротеск трагическая гибель героя, одного из тех, имена которых возвысили многовековую историю Армении.

Наконец, финал – призыв к возрождению, к той грядущей, но еще не наступившей фазе развития нашего социума, страдавшего многие века и получившего шанс на светлое будущее. И сейчас, в наши тревожные времена, музыка Фортепианного квинтета Эдгара Оганесяна представляется особенно актуальной и по своей содержательности, и по великолепию ее музыкальных качеств.

* * *

В армянской музыке жанр Фортепианного квинтета, предполагающий сочетание фортепиано с классическим струнным квартетом, представлен в ряде произведений армянских композиторов, сочинявших для традиционного большого

состава, и, занимающих достойное место в спектре музыкально-эстетических направлений XX века.

Относительно традиционными являются фортепианные квинтеты Степана Джрбашяна (Allegro con brio ♩=126, Andante cantabile ♩=84, Allegro scherzando ♩=184 - 1950г.)[69] и Эдварда Багдасаряна (A-dur, в форме вариаций: Andante sostenuto un poco rubato - Allegro risoluto, Lento cantabile, Presto, Grave, Allegro giorossa - 1952г.)[70], которые с точки зрения формообразования следовали классическим композиционным моделям, связанным с традицией сонатного Allegro, но сам музыкальный материал был насыщен армянским мелосом, его богатейшей выразительностью и пластикой. Можно считать эти образцы жанра исходными, позволяющими утверждать, что армянская музыкальная стилистика может органично вписаться в класссические композиционные формы.

Фортепианный квинтет Эдуарда Хагагортяна (Adagio/Allegro, Allegro, Adagio, Andante lugubre/Presto)[71], сочиненный в 1960 году, по сравнению с квинтетами Степана Джрбашяна и Эдварда Багдасаряна уже стал одним из первых образцов ансамблевой музыки, который нес в себе ростки новых современных музыкально-эстетических течений.

Особое место в развитие жанра Фортепианного квинтета занимает полотно Эдгара Оганесяна, и хотя оно было создано пятью годами раньше квинтета Хагагортяна, но в музыке этого истинного шедевра впервые проявились не только яркая стилистика армянской мелодической традиции, но и удивительное явление - привнесение в музыкальную драматургию такого новшества, как национальная жанровость, восходящая к исконно народному армянскому фольклору. Эдгар Оганесян привнес в циклическую форму квинтета привкус здорового народного духа – уже в первой части слушатель погружается в атмосферу мужественного танца «Кочари».

Следующим этапом развития жанра стал Фортепианный квинтет Ашота Зограбяна (рукопись, 1960) – произведение оригинальное и относимое нами к разряду

[69] **Джрбашян С.** Фортепианный квинтет, Москва, 1953, 70 стр.
[70] **Багдасарян Э.** Фортепианный квинтет, Москва, 1952, 120 стр.
[71] **Хагагортян Э.** Фортепианный квинтет, Москва, 1960, 82 стр.

музыкального авангарда. Этот квинтет стал первым образцом применения самых современных композиционных техник, таких как минимализм и микрополифония. Музыка передовых Ашота Зограбяна имеет широкую известность в кругах европейских приверженцев музыкального авангардизма и представляет самую радикальную линию армянского музыкального авангарда.

Французский фортепианный квинтет «Ретро» (1994г.) Степана Шакаряна (Morning /Awakening, Hope/ - Lento /piu sostenuto/; Noon /Walk/ - Vivo; Night /Dreams/ - Andante molto /tempo rubato; Cancan /Folies Bergeres/ - Allegro ma non troppo)[72] в своей основе создан на музыкальных интонациях французской музыки, в том числе - на мотивной природе шансона. С.Шакарян - яркий композитор, в творчестве которого джазовая музыка занимает не последнее место. И в этом произведении признаки джазового интонационного и гармонического мышления явно ощутимы.

Фортепианный квинтет «Витражи и фрески»[73] (рукопись, 1999) Михаила Кокжаева построен по циклическому принципу небольших миниатюр, в которых струнный квартет взаимодействует то с фортепиано, то с клавесином. Основным стержнем произведения являются несколько пьес, представляющих собой музыкальные портреты великих композиторов и художников. Первая пьеса называется «Комитас», а последняя «Шнитке». Есть музыкальные портреты художника эпохи Возрождения Иеронима Босха и современного XX века Пабло Пикассо и т.д.

Из данного обзора следует, что жанр фортепианного квинтета, хотя и представлен небольшим числом произведений (речь идет о партитурах, которые оказались в поле зрения диссертации), демонстрирует три этапа его становления и развития: этап становления представлен квинтетами Джрбашяна и Багдасаряна, фортепианные квинтеты Оганесяна и Хагагортяна знаменуют достигнутый высокий уровень развития жанра в русле национальной музыкальной традиции. Квинтеты Зограбяна, Шакаряна и Кокжаева демонстрируют разнообразные модели современных воплощений данного жанра как в технической реализации, так и в плане формообразования.

---

[72] **Shakaryan Stepan**, French Quintet (Retro) for piano, two violins, viola and cello, Yerevan, 1994, 79 p.

[73] **Кокжаев М.** Фортепианный квинтет «Витражи и фрески» (рукопись, 1999).

ГЛАВА III. АНСАМБЛИ В СОСТАВЕ СТРУННЫХ, ДУХОВЫХ, УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ФОРТЕПИАНО

§1. Lévon Astvazatourian – «Digitales rouges» (Contre la gvérre, daus la paix). Pour clarinette, deux pianos et 3 interprètes, Bongos (1995)[74]

Фортепианный квинтет «Красные отпечатки пальцев» (рукопись) Левона Аствацатряна (1922-2002), написанный в 1995 году для двух фортепиано - трех исполнителей в 6 рук (1 пианист исполняет на I фортепиано, а два других - на втором)[75], кларнета и бонгов, оказался в череде произведений нетрадиционного состава, где в связи с освоением новых приемов инструментальной техники, используются необычные сочетания солирующих инструментов со звучанием фортепиано. Нетрадиционный способ высказывания в стиле неоклассицизма, импрессионизма, сонористики, додекафонии, связь музыки с живописью (ассоциация с картиной Альбрехта Дюрера «Красный прямоугольник» с подзаголовком «Против войны в мире - памяти жертв геноцида 1915 года- En mémori des victimes du génocide de 1915») – характерная черта творчества Левона Аствацатряна. В данном случае автор выбрал два однотембровых фортепиано с тремя исполнителями в 6 рук для мощного звучания; кларнет для того, чтобы ярче изобразить скорбь, трагедию происходящего, а также выявить роль сказителя - гусана, ашуга посредством монодийного выражения национального языка; и бонги - как ритмическое выражение музыкально-драматического действа в драматургически многоплановые композиции для смешанного состава в ансамблевом сочетании с двумя фортепиано. Через принцип формообразования квинтет «Красные отпечатки пальцев» предстает в самом лаконичном варианте: одночастное произведение, словно «заблудившееся» в XX веке и построенное по

---

[74] **Astvazatourian L.,** «Digitales rouges» (Contre la gverre... daus la paix) pour deux pianos et 3 interprètes (manuscript, 1995). Les digitales sont P'expréssion graphique de p'égo humain soms cesse aimante' nègative mait'en oublionl que l'ambition des trucmice eih vaine, puisque'il doit être transplanté (voir le sort ironique et contrachoire des grands hommes de l'humanité, dévorant des, millions d'êtres à la fois!). «Красные отпечатки пальцев» - это графическое изображение, непрерывно (бесконечно) отрицательно увлеченного собой человеческого эго, разрушительная, пагубная амбициозность которого напрасна, так как она должна быть взаимопроникновенной (пересаженной); смотри-противоречащие, достойные иронии судьбы замечательных людей, которые способны одновременному уничтожению миллионов душ человечества или пожиранию жизни миллионов людей сразу.

[75] Далее для краткости изложения мы не будем отделять двух исполнителей за вторым фортепиано, а будем отмечать как «второе фортепиано».

кадровому принципу – пять эпизодов – как кадры в кинофильме, попеременно и резко сменяющие друг друга. Наконец, эта форма дает возможность воплотить в звуках беспрестанно изменчивый процесс развертывания мысли, которая предстает как непрерывно движущаяся, пульсирующая, ежесекундно меняющаяся живая клеточка музыки. Однако несмотря на одночастность и сложную структуру фактур всех инструментов, зафиксированных в технике senza metrum при условии точно прочитанных соотношений ритмофигур, Л.Аствацатрян все же отделяет произведение тактовой чертой: насчитывается 37 строчек - тактов и смонтированные блоки внутри тактов, которые ввиду законченных по замыслу фрагментов условно разделим на пять эпизодов: 9+3+7+3+15=37, где «действо пьесы протекает в 4 параллелях»[76].

«Красные отпечатки пальцев» Левона Аствацатряна начинается первым эпизодом в темпе ♪ =132, in «C» на P, очень инородно таинственно, издалека, где моментально, вдвое быстрее написанного, происходит процесс наслаивания четырехзвучного кластера cis-c-des-d у I фортепиано одновременно с бонгами и des у кларнета на задержанной педали des. В данном случае, автор предлагает (использовать меру времени) продлить звучание в течение 37/♪[77] (о котором выскажем свои соображения далее), после чего вступает II фортепиано вертикально изложенной, симметрично построенной серией тянущихся длинных созвучий на FF (пример 95 а, т.1).

(A* - G) – (as - des^1 - c^1 - h^2 - b^3), - (B* – h - c^1) - (g^1 – des^1 – a^2 - as^3),

(Es** – As - F) – (e^1 – a^1 – d^2 - des^3 – (d^2), - (Des** – D – A - e) – (ges^1 – f^2 - es^3…).

---

[76] La piéçe se déroule sur le paraclés – La clarinette et l'éxpression de l'être perdu dans le désert de la foule et s'éloigne dans l'éipace pour retourner un nouveau point tangent vital! 2) le premier piano e'tale le chaos et le brutal tu main. 3) Le deuxième piano en eit le résu Chaten laurdeurs verts cales et étxoufantes. 4) Les «Bongos» sont l'attaque des rythmes bélzébutiens, de temps en temps entrecoupès par un élémentrythmique que étbografique pur.1. Кларнет - это выражение потерянного «Эго» в хаосе пустыни, которое отдаляется в пространство для соприкосновения с биологически необходимой новой точкой касания в Галактике (в поисках новой жизненной сферы).
2. Первое фортепиано - это распространение хаоса и человеческой жестокости в мире.
3.Второе фортепиано - это ее страх, следствие тяжелых удуший человеческого разума, выраженного в вертикалях.4. Бонг - это нападение (натиск) вельзевулического ритма, который периодически прерывается естественной, этнографической стихией сущности. - Из текста предисловия композитора Левона Аствацатрян; все авторские пометки и ремарки автора на французском языке; перевод на русский Анны Тамироглян.

[77] Для исполнения числовых мотивов Л.Аствацатрян вносит меру времени по метроному заранее рассчитанным метро-ритмическим счетом с начала и до конца произведения.

Здесь басы построены на секунд-квинтовых интервальных соотношениях a–b-es–des от субконтроктавы до третьей октавы (например: C*- обозначения в субконтроктаве, C**- контроктаве, C-большой, c-малой, а цифры - ссылки c^1, c^2, c^3- расположение октав) и коротким ударом бонгов – как первый элемент, и вторжением уже на F криком кларнета d и форшлаговыми, а затем и триольными возгласами у I фортепиано, как второго элемента, постепенно затухающим звуком на P как у 1 фортепиано, так и у кларнета. Они вместе с кларнетом и II фортепиано воссоздают фоновый и шумовой эффект, как бы предвещая трагедию, которая в дальнейшем переходит в описание, выражающееe состояние хаоса, тупика, безысходности, непредвидящей выхода из создавшегося положения. Необычность этого произведения, в первую очередь, заключается в том, что оно построено по принципу периодического разделения материала в каждом из фрагментов всплеском эмоций, и первое, что бросается в глаза - это абсолютная комплементарность письма. Тут графическая неповторность выражена в огромном количестве неповторных фигур, между тем есть какие - то элементы чисто графической повторности, потому что в музыкальном смысле они не воспринимаются как что-то повторное - это все время меняющаяся музыка. Музыка построена на одном и том же интонационном принципе: в основе лежит либо ув.2, ум.7, либо ум.9, либо тритон[78]. Мерой измерений является энгармоническая замена акустических интервалов (ч.8-ув.7); так композитор выстраивает схематическую картину, где акустически воспринимаемый хаос - это интервально-интонационная игра по принципу чрезвычайно напряженных интервалов, в том числе и приемом инверсии, которые придают ей ощущение трагичности, заложенной в образности этого сочинения. Уже в первом эпизоде автор прибегает к приему inversia, которая прослеживается в верхних и басовых голосах интервально-аккордовой последовательности одновременно в двух пространственных проекциях – горизонтальной и вертикальной. Соединив эти два фрагмента, мы увидим тонально - интонационную связь, построенную не только на принципе имитационной

[78] В частности, за модель Л.Аствацатрян использует амбивалентность тритона – способность разрешаться вовнутрь и вовне в горизонтальном и вертикальном изложении.

инверсии - подражания интервалам (в басу a-b /b-as, в верхнем голосе es-des /des-es). Фортепианная партия здесь изложена вертикально - встроенными аккордовыми комплексами, охватывающими весь диапазон инструмента. Вслед за исходными структурными элементами первого эпизода уже в этих аккордовых комплексах впервые появляются признаки музыкально-графической крестообразности принципом скрещивания повторных тонов – пермутаций[79]: b^2-B*, h^1-h, as^3-as^1, A*-a^1, des^1-des^2, c^2-c^1, G**-g^1. а также признаки «риторических фигур» - символа креста h-b-as (gis)-a, где сопряжение четырех интервалов в крестообразных интонациях выглядит символично. В течение всего произведения автор использует как серийное письмо (так в первом эпизоде используются серии неповторных звуков – кластеров из 4, 6, 7, 8 и, наконец, 12-ти звуков) – это действо проходит «асинхронно» в каждой строке в 1 и 2 элементах у второго фортепиано (см. пример 95 а), так и приемы сонористики: быстрое, неравномерное исполнение на амплитудном колебании звуков (на которые «возлагаются свободные перемещения во времени и пространстве» в субконтр–контроктаве), которые из себя представляют серийный ряд из 6 тонов a–d–c–h–b–c/x–des–h/x с полифоническими приемами повтора тонов (licence), обозначенные крестиком «x», смещением вперед (decalage) и (permutation) перекрещиванием тонов. Это уже психологическое зрительное воплощение консонанса в диссонанс (пример 96). В музыке Л.Аствацатряна графика имеет очень большое значение.

Отличительной чертой является то, что в течение всего произведения сюжетная линия сопровождается как авторским предисловием вначале, так и авторскими комментариями. Не удивительно, что возникает потребность в слове композитора, формулирующего, разъясняющего существо замысла и техники исполнительства: брутально-жестоким, интонационно-ритмическим фактурным проявлениям, доходящим до эмоционального всплеска отчаянного, ужасного крика[80], сопоставляется фон (на нюансе P) качающихся квинтовых этноритмических

[79] «Permutation» - (от франц.- пермутация) - перестановка, скрещивание, Французско-Русский Словарь, стр. 627.

[80] Резня западно-армянского населения осуществлялась с чудовищной беспощадностью. Следуя приказам османских властей, турецкие погромщики не жалели никого; в том числе ни женщин, ни детей. В результате геноцида погибло более 1,5 млн. человек.

фигураций, как будто люди, уставшие, ослабевшие от притязаний инородцев, сердца которых еще трепещут от гнева и еще не успокоившиеся от утраты, но отважно борются в неравном бою за невинно пролитую кровь, за свой народ, за правду и светлое будущее. Чередующиеся акцентированные кластеры в синкопированном ритме в партиях обоих фортепиано, с отчаявшимися возгласами у кларнета e^{1} – es^{3} (пример 97), задержанными нисходящими и восходящими квинтовыми вибрирующими фигурациями бонгов a-d-g-d-a, замирают к PPP (солдаты отходят тяжелой поступью – «alla soldatesca»). Колеблющимися нисходящими и восходящими терцовыми вздохами и стенаниями начинается своеобразная кларнетовая каденция в темпе Lento интонационно-ритмическими оборотами типичной армянской фольклорной мелодики, которая звучит очень мягко, нежно, короткими фразами, прерывающимися, долго тянувшимися звуками на фермате, как бы выражая горечь потери, оплакивая (пример 98). На основе исследований Жанны Зурабян можно заключить, что «характерность интонационных элементов песенно-речитативной основы выявляется в песнях, в которых преобладает: свободно-импровизационное начало с сочетанием напевных и речитативно-декламационных интонаций, нерегулярный ритм, несимметричность, неквадратность построений, преодоление периодичности путем свободного опевания слога»[81].

Вдруг приемом вибрирования vibrato, который означает резонировать, привести в колебание звуки, создать периодическую, низкочастную модуляцию высоты звука в партиях обоих фортепиано резко появляется узко расположенный ударный крик всплеском кластеров, как у солдат на ff с постепенным замиранием к концу - ten. totale, как бы подчеркнуто напоминая об их частичном присутствии. После временного затишья медленно, ностальгически, отдаленной звучностью продолжается кларнетовая каденция, своей певучестью напоминая не только народно - интонационные обороты, но и голос Великого Комитаса, ставшего одним из жертв геноцида Османской империи. Гневными, яростными вздохами, где

[81] **Зурабян Ж.** Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-60гг, Ереван, 2002, стр. 25.

кларнет в течение соло извлекает высокие и трудные для извлечения звуки es^3 - des^3, fis^2 - gis^2, тем не менее спускается к a^2, и наконец, замедляя темп, успокаивается тоном d^2 на долго задержанной фермате. «Прежде всего, надо принимать во внимание (соображение) роль «дыхания» человека (его запас, силу и интенсивность) в формовании музыки. Короткое или длительное дыхание влияет на строение и расчленение мелодий, на их сокращение и растяжение, на длину подьемов и ниспаданий мелодической дуги, - словом, на динамику мелоса»[82].

Таким образом, кларнетовой каденцией, которая излагается автором разделением мысли на 8 цезур плюс 6 фермат, друг от друга разделяющихся' запятой - цезурой, подобием знака завершающим как дыхание, так и оконченную мысль, завершается первый эпизод произведения ♪=72 (см. пример 98).

Lento создает контраст между первым и вторым эпизодом, который по своей конструкции продолжает сюжетно-смысловую линию драматургии этого квинтета, где ее стремительно оглушительное звучание сопровождаемое трелями бонгов, напоминает набат, полный грозной силы, стихийного размаха, хаоса.

Второй эпизод ♪ = 168 построен на разложенных кластерных интонациях, которые, исходя из 12-тоновой серийной техники, составляют основную часть этого эпизода. Начало второго эпизода возвещает четырехзвучный кластер в динамике f на 1-ой доле такта a-h-c-d в субконтроктаве с акцентом secco вместе с бонгами длительностью на 1/8, которая прерывается паузой и, где участвует весь состав квинтета (пример 99). В течение всего произведения Л.Аствацатрян использует систему композиции, основанной на додекафонии и серийности – одно из направлений композиторской техники музыки XX века. Автор использует широкий регистровый диапазон: крайние регистры от субконтроктавы до 4 октавы в очень быстром темпе. Второй эпизод также построен серией неповторных звуков, однако здесь иной склад изложения; серийные ряды в фактурном отношении представляются только в горизонтальном изложении. Как распределяется серия по горизонтали? Думается, что все распределяется не только интонационными процессами серийных рядов, но и через стреттные проведения неповторных рядов с

[82] **Глебов И.** Музыкальная форма как процесс, Москва, 1930, стр. 12.

использованием принципов полифонического мышления. Так, в квинтете использован принцип постепенного наращивания 12-ти тоновости, полифонически разрабатывающий серийный материал на семи нотных станах пятью исполнителями. В результате многослойного воспроизведения свободных версий серийной техники, в том числе, и группировками разного рода, создающими и подголосочную фактуру, здесь выстраивается цепь интонационных моделей. Таким образом, для примера рассмотрим 1 такт второго эпизода (схематически): бонги после четырехзвучного кластера держатся на долгой трели tr.---; кларнет своим восходящим пассажем создает серию из 8 тонов e-f-fis-g-a-h-gis-b, затем форшлагами к секундовым разрешениям, состоящим из м.2, ч.4, м.9, б.7. Далее длинным глиссандированным подьемом ges^{1}-f^{2}/e^{3} (♩ =144) и отчаянным криком на FFF кончается второй эпизод.

Рассмотрим детально цепь серийных рядов в этом эпизоде (пример 99, таблица 1). Это визуальная схема серийных построений. Как видим, серийные ряды построены из разных количественных (серии из 6, 7, 8, 9, 10, 12 тонов) и качественных соотношений (использование принципов decalage, licence и permutation), что привносит новизну и свежесть в интонационном, музыкально - акустическом, тембровом отношении.

А как происходит процесс наслаивания этих серий в исполнительском аспекте?

Во-первых, 1 такт второго эпизода начинается и кончается кластерным аккордом. Сначала вступает кластерный аккорд на 1/8 у II фортепиано вместе с I фортепиано, как мы отметили выше, затем построение складывается следующим образом: на 4 доле первой четверти вступает 2 партия II фортепиано; а на второй восьмой второй четверти - 1 партия 1 фортепиано, то есть происходит смещение каждой новой серии через 3/8 или 1/8 длительности на фоне PPP. Так, во втором эпизоде Левон Аствацатрян обращается к одному из полифонических приемов к канонической технике стреттным проведением, но в духе XX столетия; образуется своеобразная «сутолока» канона до самого конца второго эпизода. Отметим также, что чем полнее исполнительский состав, тем сложнее и запутаннее каноны; так, например, в 1-3 такты второго эпизода звучит развернутая стретта в разновидностях

серийных рядов, в которой участвуют пять ансамблистов, и каждый следующий вступает на ♪ /1/8/ позже (см. пример 99). Таким образом, образуется кластерная звучность в сочетании то большей, то меньшей плотности, где используется принцип decalage – перемещение (каждый раз движение вперед), который обновляется принципом повтора тонов, в схеме обозначен знаком «х», как символ повторяющихся тонов - лисансов (licence) и перекрещиванием тонов - пермутацией (permutation), которые являются стержневой опорой в композиционном построении второго эпизода, организующих движение вперед; а также разного рода группировок, способствующих обновлению интонационного модуса в воплощении новых рядов додекафонной музыки. На основе такого рода имитационной техники здесь проявляется полифоническое мышление и отражается в структурных особенностях серийной техники, где вертикальная плоскость переходит в горизонтальную, и они составляют меж собой цепочки различных комбинаций (техника интервальных групп серии) и контроль внутри определенного и замкнутого целого. Звуковысотные серии, ритмические прогрессии, различные типы изложения, группировки и другие формы организации звуковой материи Левон Аствацатрян наслаивает как одну за другой, так и одну на другую, тем самым создавая экспрессивно - диссонантную сферу нагнетательного движения. Второй эпизод внезапно обрывается.

Третий эпизод ♩ =144 – это молитва, скорбное слово (voce), потому что она хоральная и напоминает о храме, где после варварских разрушений армянских церквей, оставшиеся в живых люди молятся около руин. Третий эпизод начинается партией кларнета, задержанным e^3 в динамике ff; далее вступает левая рука в партии I фортепиано на задержанном Es** и проведением приема «силлабического пения»[83], когда каждый слог исполняется на одну ноту - es на PP одной рукой II фортепиано в малой октаве. И только после этого вступает соло – распев в обоих партиях I фортепиано, ведущий каденцию в динамике FF как в «Патараге»

[83] Силлаби́ческое пе́ние (греч. Συλλαβή - слог «текста»), также силлабический распев, - способ распева текста, при котором на один его слог приходится один звук мелодии. Мелодии, которые содержат небольшие (2-3 звука на слог) распевы (обычно на концах текстомузыкальных фраз), также условно относят к силлабическим. Силлабическое пение характерно для культовой музыки мировых религий. Википедия. Https://ru.wikipedia.org/wiki / силлаби́ческое пе́ние.

Комитаса, которой противопоставляется этно-ритм бонгов нисходящих и восходящих a-d-g на фоне mp (пример 100). Распев проходит неравномерными длительностями: вначале серией тянущихся длинных созвучий 4/4 с точкой, 2/4 с точкой (т.е. 6/4+ ¾), а затем переходит на 1/4 ровные шаги, подчеркивая каждый звук, тем самым выкрикивая свое негодование, протест, боль (пример 95 а, т.1). Здесь фактура насыщена «риторическими»[84] формулами изображений числовых мотивов 6', 7' (пояснения далее), символов «креста» (в том числе, монограммы с инициалами И.С.Баха (BACH) - e-d-f-es, h-a-c-b, d-des-f-e(es); Д.Шостаковича[85] (DEsCH)-g-a-f-es, f-g-e-d, g-as-fis-e, e-f-d-cis, as-b-g-fis; и интонационно - родственными их разновидностями (d-e-g-fis, e-g-fis-f, e-f-des-d, b-g-a-as, и т.д.), как отражения в «кривых зеркалах», где все действо идет «вкривь и вкось» (в примере 100 а, б - обозначены «х»). Таким образом, развитием дифференцированных взаимопереходящих звучностей-символов, имея в виду разные исторические сферы, Левон Аствацатрян утверждает суть названия подзаголовка «Против войны в Мире!», а символ креста был использован во многих его произведениях, где мотив креста органично вырастает из излюбленных композитором нисходящих секундовых интонаций, тритонов и неизменно накладывает на музыку особую печать трагического и величественного[86]. И все это поднимается до fff (криком, как quasi litania), где подключаются кларнет и фортепиано. Композитор сталкивает два разных звучащих пласта, в частности, кларнет, который своими громкими возгласами, высокими нотами и скачками H - c^2 отодвигает первичность церковного песнопения у I фортепиано, перемещая ее в действительность, и кластер a-h-c-d на FF у II фортепиано из второго эпизода. Тем временем I фортепиано пытается заглушить крики с FFF, спускаясь к F (g^1, f $^1/_x$, a^1, Es^3), где восстанавливается все звуковое пространство уже полным составом квинтета. Здесь происходит регистровый охват широкого диапазона звучания, как и тембровой разновидности.

---

[84] **Холопов Ю.** Введение в музыкальную форму, Москва, 2008, стр. 320.

[85] Видимо, Левон Аствацатрян завуалировано ассоциирует с трагедийными и героическими образами Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича.

[86] В связи с использованием интонационных оборотов в виде креста отметим, что традиционно этот мотив является символом смертных мук, но кроме этого он оказывается интонационно родственным монограмме BACH, а при соответсвующей звуковысотности абсолютно с ней совпадает.

Он возвращается к фактуре первого эпизода (1 и 2 элемента), хотя вставки - взаимосвязь между ними очевидна – это музыка второго эпизода, но она наслаивается одна на другую. Совершенно четко выражен интервальный ракоход б.2 и м.2, а внизу наоборот, м.2 и б.2, которые по сути предстают в виде символа креста; as-b-g-a (пример 101), где между ними образуется ув.2 (м.3). Так, технология находится в развитии, в продолжении. Таким образом, одним из важнейших мелодических и тембровых образований, воссоздающих этот пласт содержания третьего эпизода, является песнопение солирующего I фортепиано, связанное с армянской хоровой музыкой, близкой молитвенному пению через распев и силлабическое пение. К отмеченной фабуле развития присоединяются многие существенные смысловые линии, выраженные через символику. Так, многократное появление монограммы «BACH» выполняет функцию отторжения зла и выступает как этическая преграда в трагических кульминациях в интервально-интонационных играх (g-f-a, f-g-ges, e-es-b, и т.д.), далее наиболее ярко проявляющая себя акцентированным вертикальным кластером из 8 тонов серийного ряда a-e-es-b-e/x-c-ges-cis-f-e/x-10:12) у 1 фортепиано от mp - F, а два фортепиано в 4 руки поддерживают звуковой фон кластером A*- As-ges-c^1-h^1-d^2-f^3. Затем стреттным проведением из них вытесняются по отдельности разбросанные акцентами все звуки этого кластера приемом задержания 7' на педали (создающей эффект длящегося гула за счет акцентированного нажатия на клавиши f-es-d-as), репетитивным повтором h-c-a внутрисмонтированного кластера под ритмо-акцентируемыми ударами бонгов на F. На задержанной высокой ноте кларнета cis^2 с обозначением 7' встроены квинтолевые, секстолевые и 10:12 метрические соотношения, которые обновляются секундтерцовым и тритоновым интервальным отрезком 1 фортепиано динамикой mf - mp, пытаясь успокоить напряжение цезурой'- дыханием как «quasi litania». Внезапно резкими акцентированными двумя ударами в обоих партиях двух фортепиано на f (ff) врывается cloches - звучание колокола перекличками м.6; c-as, as-c, c-as (3 раза как бы взывая к Богу), тем самым создавая акустический характер звуковой ткани.

Завершается третий эпизод сложной юбиляцией как каданс – это типично

церковный прием распева (пример 101), который также построен звуками серийного ряда из 9 тонов fis-gis-b-a-c-e-a-d-fis/x-f метроритмическим делением 10:8 и заканчивается на этот раз ¼ паузой на фермате (пример 102).

После ферматы третьего эпизода оправдан переход к четвертому эпизоду ♩=♪=144 (пример 103), самому трагичному и темному, нервная экспрессия которой благодаря необычному изложению оказывается глубоко запрятанной за скорбно-сдержанным звучанием как в тагах и шараканах[87] у кларнета, так и у обоих фортепиано, которые перекликаются по своему структурному началу с первым эпизодом, но в развитии. Лишь позже она болезненно остро прорвется в кульминации (пример 103 а), и в этом есть признак смысловой рондальности, он отрезает, переставляет, как один образ уходит в небытие и появляется другой; так они двигаются между собой спиралеобразно. Бонги очень часто являются как бы ориентирами их возврата нападений «вельзевулического» ритма. В верхний и нижний слой звучания включаются все исполнители (или полный состав квинтета) на f с постоянным возвратом к знакомым, уже ранее «нащупанным» и устоявшимся в памяти наигрышам и ритмоинтонационным оборотам. Здесь и хоральные интонации II фортепиано из третьего эпизода, и различные фигурации, напоминающие второй эпизод у кларнета, как, например, скрытый серийный ряд из 10 тонов, доходящий от B* до H² (B*- As² -Д² A²- B² - H²) на FF:

e-fis-h-fis/x-g-gis-a-as-es-d-cis-g/ x-as/ x.

1- 2 – 3 – x - 4 –5– 6 – 7– 8 – 9 -10 – x - x.

Появляются септоли, разные фиоритуры, 1/32 длительности, которые создают еще более тревожную атмосферу, и наконец, бонги своей мелкой дробью, постепенно замирающим динамическим фоном, ассоциируют издали доносящиеся шаги отступающих солдат alla soldatesca. На задержанных звуках кларнета у обоих фортепиано протекает процесс роста мелодических линий, где накопление и кристаллизация материала исходит от исходных первых импровизационных находок еще с первого эпизода (1 и 2 элементов). Здесь и фигурации, и короткие юбиляции,

[87] «Таги, как и шараканные песнопения, носят черты инструментальной импровизационности, где монодия приобретает характер вокализа». В основе развития монодии лежит коллизия между двумя образно - тематическими началами: сосредоточенно-скорбным, с одной стороны, и страстным, содержащим элемент вызова-протеста, но также окрашенным в скорбные тона - с другой». **Х.С.Кушнарев,** Указ. соч., стр. 628.

и ломбардский ритм, и интонации из второго, и хорала из третьего эпизода, являясь как бы точкой золотого сечения происходит ассоциация с прошедшими эпизодами. В конце эпизода вновь воинственно-сдержанно sostenuto - poco margiale проходит кларнетовая каденция, где заметны в основном движущиеся нисходящие линии разложенных консонантных мажорных аккордов – A-dur (a^2-cis^2-a^1-e^1), и D-dur (fis^2-d^2-a^1-fis^1-d^1), которые знаменуют собой покой. Однако скачок d^1 - gis^2 на нюансе F, а затем внезапный переход F к sub.PP от gis^2 к энгармонически равной целой ноте as^2, оставляет впечатление как будто повисшего в воздухе в виде неустойчивого (относительного) звука, что не отпускает напряжение. Завершается четвертый эпизод на фермате lunga и педали; остается только триольный ритмоузор, мерно выбиваемый задержанной мелкой дробью бонгов на PPP (пример 103 б).

И, наконец, начинается следующий - пятый эпизод - ♩=♪=132, создавая конфликтную напряженность к комплексному осознанию «Никто не забыт, ничто не забыто!», Л.Аствацатрян скрепляет пятый эпизод свободно рассыпанными звеньями цепочек серийных рядов, состоящих от 5 до 12 тонов, а также привносит триоли, квинтоли, секстоли, поддерживаемые 1/32 фигурациями. В свободную структуру созвучий двух фортепиано происходит как бы интервально-интонационная мутация, преобразование, которое воспринимается слухом как хаотический сгусток звуковой ткани, где вкрапливаются 1, 2 элементы первого эпизода. Он все время как бы в мезансамбле, за кулисами виртуально присутствует, так что принцип арочной структуры совершенно очевиден (пример 104). Здесь очень много интонационных аналогий и с остальными эпизодами, просто ткань более измельченная, предельно насыщена фактура и нет точной повторности музыкального материала. Все предыдущие элементы: ритмы бонгов, фиоритуры, имитации и интонации креста, игры в б.2, м.2 - эти сопряжения собираются как бы в единый комплекс, который служит различным архитектоническим и выразительным задачам как в смысле постепенного, так и внезапного развертывания. Используются приемы мотивных перемещений, инверсий, перестановок, секвенцеобразных восхождений и нисхождений, вариантных повторений, расщеплений звуков вертикально-встроенных аккордов в горизонтальные конструкции, а также технику увеличения

или уменьшения, растяжения или сужения мотивов, мелизмы в виде форшлагов или различных фигураций[88], различные метроритмические деления, группировки; словом, всевозможные способы организации музыкального материала уподобляются выразительности особого состава красок в живописи (мазки красного цвета в картине «Красный прямоугольник» Альбрехта Дюрера). Завершается пятый эпизод кодой ♪ = ♩ = 144, где характерны наличия элементов из первого и третьего эпизодов (хоральные мотивы на ff), а разноритмические удары бонгов начала коды прерываются цезурой, возвращаясь к начальному темпу ♩ = ♪ =132, которая завершается одновременным акцентируемым ударом тремя исполнителями на двух фортепиано в 6 рук, вертикально встроенного пятизвучного кластера b-es-fes-a-des на fff с охватом всех регистров фортепиано. Здесь бонги вступают трелевым эпизодом, создающим фон акустическому звучанию пятизвучных аккордов. Кода завершается чередованиями (диалогами) каденций в оригинальном сопоставлении фортепиано и кларнета с применением различных техник письма. Такой тип распределения каденций - очень редкое явление в камерном ансамбле: каденция 1 фортепиано, каденция кларнета, каденция 1 фортепиано (в одноголосном изложении), каденция кларнета, где диалог есть яркое выражение монодийной музыки. Оба приближают свое звучание к тембру человеческого голоса, где в динамическом плане сохраняется образный фон: sub.p<mp–mf>p–pp–ppp - это фоновый эпизод, создающий таинственное, тревожное настроение. Интонационный стержень каденций этого эпизода, протяженностью 6 тактов, стилизован в манере, напоминающей отдаленную интонационность Комитаса. Структура очень похожа на музыку монодий, на шараканы. Смысл концепции квинтета, проясненной в итоговой каденции пятого эпизода, можно выразить так, что душевная боль, воплощенная в этом произведении, изживается и сменяется верой в просветление в будущем, наконец, символизируя всеприсутствие Христа во времени, олицетворяя символ всепобеждающей идеи в будущем, и все это через каденции кларнета и фортепиано

[88] Особое значение Квинтету придают мелизмы и украшения, в частности интересные форшлаги, юбиляции, которые не интерпретируются как украшения; Л.Аствацатрян по-своему трактует исполнение мелизмов, придавая им трактовку национальной интонационности песен Комитаса. Хотя музыка сочинена в senza metrum (без метра), тем не менее при этом требуется обязательная точность выполнения ритмических фигур.

(пример 105). И, наконец, завершается в мере времени как в начале ♪=132, и самое интересное то, что кончается произведение так же, как и начиналось: на задержанном звуке кларнета des in C с использованием цифровых обозначений 63/♪ = 132 наслаиваются вертикально - встроенные интервальные форшлаговые соотношения звуков d-des с широким охватом регистров фортепиано. Здесь включается весь состав квинтета с одновременно звучащим кратким ударом бонгов на PPP. Опасность еще не миновала!!! Так, акцентированный удар d - des является первоосновой ансамбля, ассоциируется с тихим колокольным тревожным звоном – призывом: в завершении вновь, как основной конструктивный и интонационный принцип, Левон Аствацатрян представляет начальный тихий акцентируемый удар - звон гармонического двузвучия d - des на ppp, возвещающий как начало и конец сочинения, так и первооснову музыкального языка.

Отметим, что в анализируемом сочинении кларнетовые каденции по сути являются голосом пастыря – молитвой, восходящей к небесам, и верой в светлое будущее.

Тембр фортепиано играет в квинтете Левона Аствацатряна достаточно важную роль не только как ансамблевый инструмент, но и представлен как инструмент сольный; так в третьем и пятом эпизодах фортепиано выступает как солирующий в solo – каденциях, то есть ей поручена каденция как в сольном концерте. А ритмоинтонации ударных – бонгов применяются не только как дополнительные, но и как органически сросшиеся с композицией состава группы. В самом типе достигаемого звучания в соло каденциях фортепиано и кларнета пяти эпизодов особое внимание уделено метроному как ритмическому стимулятору, регулирующему счет во времени и пространстве для точного выполнения замысла композитора исполнителями.

Левон Аствацатрян в течение всего произведения использует «риторические» формулы – «символ креста», нисходящие секунды – вздохи в соответствующем регистре и тембре, а также многочисленные приемы звукоизобразительности, кластеры, которые стремительно превращаются в сплошной звуковой поток, переходящий в кульминацию – отчаяние, смятение, хаос, погребальный звон. Каждый эпизод тяготеет к обособлению: характерны длинные выдержанные звуки,

использование фоновой и шумовой педали, а между отдельными эпизодами цезуры в виде фермат, или долго звучащих длительностей звуков, или в редких случаях пауз на педали и фермате.

Обратим внимание на авторскую запись задержанных длительностей для исполнения звуков на педали или кластеров (часто данные приемы сочетаются с педалью, создающей эффект длящегося гула, в том числе нажатием на клавиши), которые указаны ввиде цифровых обозначений «числовых мотивов – символов»[89]: 37/ ♪, 37/♩ (пример 95), или 7♩ (пример 101), 6/♩, 7/♩, 6/♩ (пример 102), то есть происходит задержание звука, протяженностью на 37/♪ или 37/ 32, или считать мерой времени 7/♩, 6/♩ для задержания кластеров, 63 ♪= 132 (пример 105). Эти символы обозначены стрелкой (в нотных примерах), хотя автор мог бы указать метрономом или сгруппировать иначе, равных по длительности времени исполнения «n» числом секунд. Звуковой результат получился бы тот же самый, но это был бы «классический» метод мышления. Однако автор рассматривает это явление как временное пространство, неделимое на такты senza metrum и ввиду этого ведет такую запись для исполнителя, где мы присутствуем при некоем феномене, показанном нам композитором. То есть обычное «время» благодаря лишь нескольким звукам становится многомерным, наполненным целым смысловым спектром, используя приемы современной техники композиции. Тем не менее, для синхронного исполнения ансамблистов, точного воспроизведения меры времени этих символических обозначений по указанию автора в ансамбль сначала до конца в подобных отрезках включается метроном[90].

Таким образом, произведение «Красные отпечатки пальцев» по своей структуре рассмотрено в пяти эпизодах, где все эпизоды, кроме второй обобщаются в виде медленных solo - речитативных отрезков – solo cadenza кларнета (первый эпизод - Lento, четвертый эпизод - ♩=♪=144), фортепиано (третий эпизод - ♩ = 144), чередованиями кларнета и фортепиано - диалоге (пятый эпизод - ♩=♪=132), которые между собой образуют также цепь эпизодов, где каждый в отдельности

---

[89] **Холопов Ю.** Указ. соч., стр. 330.

[90] Запись (на аудиокассете) из личного архива Левона Аствацатряна. Продолжительность исполнения 14 мин. К сожалению, в архиве не сохранились имена исполнителей - ансамблистов.

воображаемый quasi litania, что характеризуется ферматами или цезурой в конце каждого эпизода. Иными словами, настоящая форма этого квинтета оказывается регулируемой этими нетрадиционными solo cadenza кларнета и фортепиано, которые встраиваются внутри эпизодов, и являются скрепляющими арками формы, ее опорой (таблица 2). Именно в каденциях происходит постоянная трансформация материала, ощущается и передается одноголосность, единение в пространстве и осуществляется тонкое звуковое осмысление самоценности тембра[91]. Таким образом, фабульным моментом являются взаимоотношения трех линий: звука (как в хорально - повествовательных, так и стилистических, образно - смысловых, структурных, изобразительных моментах музыки); краски (в виде остро диссонантных интервально-интонационных сопряжений для отображения, подчеркивания красного цвета) и движения (в виде регистровых и фактурных перемещений). Автор оперирует ими контрапунктически, по принципу комплементарности, где на первом плане звучат рельефные фразы кларнета, выделяющиеся на этом фоне своим тоном, когда он может сказать нужное в нужную минуту сильнее, а два фортепиано - 3 исполнителя в 6 рук в это время или создают благоприятный фон, или замолкают вообще. Он использует три пианиста-исполнителя, потому что здесь принцип ударности используется во всем произведении, необходимый для образно-выразительного соотношения в плотно-насыщенной фактуре путем охвата всех регистровых возможностей фортепиано.

Как это связывается с текстом? Во-первых, отметим, что согласно пояснительному тексту, автор подошел к выявлению содержания несколько разнопланово; с одной стороны, название произведения «Красные отпечатки пальцев» и предисловие автора в начале сочинения на французском языке «Против войны в мире! Contre la gvérre, daus la paix» - памяти жертв Геноцида 1915 года «En mémori des victimes du génocide de 1915»), посвященное французскому композитору Паскалю Дюссапену; с другой – их отпечатки окрашены необьяснимым красным

[91] Отметим черты кристаллизации интонационно-тематических попевок - модусов в каденциях монологов кларнета, унаследованные от тагов и шараканов: «здесь имеется в виду все углубляющаяся тенденция, обнаруживаемая главным образом в музыке тагов,- заменять гласовые методы формообразования методами свободного развития, методами, предусматривающими возможность свободного противополагания образно-тематических начал, свободного модулирования» и т.п. **Кушнарев Х.** Указ. соч., стр. 198.

цветом, ассоциирующим с картиной «Afro Proto» (1967) Джеймса Альбрехта Дюрера «Красный прямоугольник», сущность которого выявляется в перекрытии выхода света из него[92]. Удар бонгов оказывается единственно способным остановить разрушение и погром, сказать «За мир и разоружение!» Конечно, человек, слушающий музыку, должен познакомиться с текстом, а разнообразие музыкального материала и есть символ неповторности человеческих душ и отпечатков их пальцев, которые окрашены их же собственной кровью[93]. «Красные отпечатки пальцев» - это одно из самых трагических произведений Левона Аствацатряна, и связано оно с трагедией Геноцида армян 1915 года. В рамках данной работы путем аналитического подхода в ином ракурсе предпринималась попытка первого ознакомления с этим сочинением необычного состава, не имеющего аналога в армянской фортепианной камерной музыке, и не исследованного до сих пор.

* * *

Во второй половине XX века поиски новой образности привели к переосмыслению европейских ансамблевых традиций, увлечения ансамблями иного типа, ставшими популярными в наше время[94]. В этом смысле также достойны внимания ансамблевые произведения смешанного (большого) состава - струнных, духовых, ударных в сочетании с фортепиано и в творчестве армянских композиторов первой половины XX века. Отметим, что в армянской музыке Арам Хачатурян одним из первых основал практику сочетания в ансамблевом единстве смычковые, духовые инструменты и фортепиано, сочинив еще в 1932 году свое знаменитое «Трио» для кларнета, скрипки и фортепиано. «Выбор инструментов не

---

[92] Leurs digitaqles sont tanteés daus ‘’le ronge’’ néxo rable, inextricable de James Turrel; laissant voir Pil. Pier des Jets limineux de la percephion absolue,qui n'xiste pas encore sur la Terre, con elle eih égales à la parte hotale de l'angoisse de l'imfiné et partout pour nous temporelle. Однако непобедимая «сила разума» все же дает возможность светлой фильтрации, (просачивания лучей света) через прямоугольник - до сих пор несуществующего на Земле «Абсолютную восприимчивость» разума, т.к. она уподобляется бесконечно тревожному, неспокойно ищущему, познавательному, и, как нам кажется, временному ощущению страха перед «бесконечностью Пространства и Времени».

[93] Nous attendans que l'égo bien con pris se dérache de l'attraction bélzéluthienne et se résolve dans la antemplation de la Divinité absolue! Мы надеемся, что когда-нибудь, уже знакомое нам «эго», «Эго - разумный» освободится от необузданной развлеченности собой (иначе - вельзевулической притяженности) и познает пути к исследованию «Абсолютной Божественности». Из предисловия автора (русский перевод с французского языка - Анны Тамироглян).

[94] Возрождение таких ансамблей смешанного состава (характерных, прежде всего, для эпохи Ренесанса, а в начале XX столетия для творчества А.Шенберга. А.Веберна, И.Стравинского и т.д.) существенно развивает историческое наследие фортепианного камерного музицирования и в Армении.

случаен. Композитор стремился как можно ярче подчеркнуть горячее дыхание народного искусства Армении и поэтому самый состав ансамбля уже должен был вызывать непосредственные ассоциации по звучанию с национальными духовыми, струнными и ударными инструментами, распространеными в народном музицировании»[95]. Эстафету подхватил Александр Арутюнян, создав для этого же ансамбля свою «Сюиту для трио» (кларнет, скрипка и фортепиано) в 1933г, а по сути, полноценное трио, ставшее эталоном музыкального совершенства в музыкальной истории Армении»[96]. Оба этих произведения положили начало практике смешивания тембров смычковых инструментов с тембрами духовых в ансамблях с участием фортепиано. Эта инструментальная комбинация встречается в музыке крайне редко, однако еще в 1885 году Тиграном Чухаджяном был создан квартет «Гавот» для скрипки, виолончели, фортепиано и гармоники[97]; Н.Чемберджи написал квинтет для гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано (1940-1950г.г.). Успех композиторский и исполнительский после сочинения фортепианного дуэта «Армянская рапсодия», которые много раз исполнялись авторами, сподвигли А.Арутюняна и А.Бабаджаняна на новый творческий подвиг: в 1961 году композиторы в соавторстве создали новое произведение для двух фортепиано - на этот раз с ударными, то есть со смешанным составом - трио «Праздничная» для двух фортепиано и ударных инструментов, а в ансамблевом отношении блестящее концертное произведение начала второй половины XX века, что стало еще одним ярким событием в армянской музыке.

Из ряда произведений подобного толка мы выделили для нашего обзора несколько достойных исследовательского, а главное – исполнительского внимания.

Наиболее ярким произведением такого ансамблевого типа стал «Концерт для флейты, кларнета in B, скрипки, виолончели и фортепиано» (op. 94, 1988) Ваграма Бабаяна[98]. Небольшое одночастное произведение написано в живой подвижной

---

[95] **Усов Ю.** История отечественного исполнительства на духовых инструмента, Москва, 1975, стр. 153.

[96] Подробный анализ этого замечательного полотна осуществлен в книге Михаила Кокжаева «Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля», стр. 472.

[97] **Չուհաճեան Տիգրան,** «Կաիոթ», ջութակի, թաւջութակի, դաշնակի եւ հարմոնիումի համար, ԳահիրԷ, Եգիպտոս, 2000, 17 էջ; (Tchouhadjian Dikran,«Gavotte» for violin,cello,piano and harmonium,Egipt,Cairo,2000,17p.).

[98] **Бабаян В.** Концерт для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, партитура, Ереван, 2002, стр. 38. Первое исполнение: Франция, 21.09.1989г., «Ансамбль современной музыки».

манере и насыщено достигающим большого накала драматизмом. Скрытное программное повествование ведет слушателя от наигрышей в народном духе к коллизийным противопоставлениям разностильных тем-персонажей, что подчеркивается использованием темы «Марсельезы», данной в сопоставлении с остродиссонантными звуковыми образами. Активное использование ансамблевой техники, полифонии, современных средств письма (сонористики, «приготовленного фортепиано») в сочетании с тематизмом, основанным в большинстве случаев на армянском народном мелосе, создает облик данного сочинения. Полотно достаточно компактно по форме и содержанию, где семь эпизодов построены по принципу последовательного обогащения как фактуры, так и ансамблевых комбинаций. Тематический материал построен на однотонных ритмических интонациях сначала из пунктирного модуса ♪.♬, а затем из его ритмического ракохода, который обычно называют ломбардским ритмом ♬♪. (1-6т.т.). Эти ритмические взаимообратимые модусы сохраняют свое присутствие на протяжении всей формы, а значит, можно говорить о принципе лейтмотивной разработки. Однако модусы часто меняют свою интервальную конфигурацию, то есть задействован прием ритмического эталона, создающего эффект узнаваемости. В партии фортепиано часто применяется прием последовательно набранного кластера с обязательной протяжкой вибрации струн на педали до трех тактов. Этот сонорный прием характерен тем, что звуки, извлекаемые на других инструментах, возбуждают на непокрытых демпферами струнах рояля обертоны, соответствующие их мелодической линии; канон духовых отражается в каноне фортепианном, но помимо этих реальных линий на струнах рояля еще звучат обертоны, возбужденные флейтой и кларнетом. Эффект этот очень тонкий и требует как хорошего рояля, так и великолепной акустики зала.

В развитии встречаются приемы ансамблевых имитаций – чаще ритмических, но узнаваемых по подобным ритмоформулам. В завершении концерта прием кластерных обертонов на фортепиано создает особое впечатление угасания музыкальной звучности.

Рассмотрим еще одно сочинение Ваграма Бабаяна - трио «Монада»[99]

[99] **Бабаян В.** «Monada» - трио для флейты, гобоя и фортепиано, ор. 108, 1995 (рукопись).

(рукопись, ор. 108, 1995) в составе: флейта, гобой и фортепиано. «Монада» - небольшое одночастное произведение в темпе Andante moderato довольно необычное - такие ансамбли крайне редко встречаются. Название «Монада»[100] имеет много смысловых разъяснений – это духообразные единицы. Фактически, в трио автором предпринимается попытка преодоления проблем: с одной стороны, проблем личности человека, с другой стороны, решение этих проблем связывается с буддизмом - религиозным учением восточной цивилизации – медитации, и, конечно с расшифровкой значения самого названия. Общее развитие образно-смыслового содержания в произведении трио «Монада» выглядит как неуклонное, напряженно - драматическое восхождение духа. При этом, рассматриваются различные качественные и количественные антитезы, и движение мысли в мотивных модусах, напоминающие колебания маятника с постепенно увеличивающейся амплитудой. В нем можно выделить три фазы развития, где центральным смысловым мотивом является тематический модус, который трактуется как концентрация духовной сущности. Здесь система взаимоотношений разнотембровых инструментов: флейта, гобой и фортепиано входят в образ и предопределяют «диалогический облик» музыкальной драматургии в трио. Ансамблево очень остроумно сделано, и это подтверждается явным размещением низких регистров фортепиано и очень высоких у духовых инструментов, плюс плотные аккорды и имитации, которые можно назвать канонической секвенцией. По принципу малых секунд происходит ритмическое имитирование и в фортепианной партии, то есть обыгрывание м.2-м.2-м.2 - этот интонационный признак есть во всех фигурах трех инструментов, а это можно считать алгоритмической особенностью этого произведения. Для художественного воплощения основной идеи Бабаян выбирает вариационную форму по принципу «подобия» с признаком рондальности, где существует и форма второго плана трехчастность «quasi sonata», соответствующая естественному – стремлению к завершенности, заложенному в ритуале. Внешним проявлением медитативности в

[100] Монада (от греч.monas,- единица) - это живые, духообразные единицы, из которых все состоит и кроме которых ничего нет, и как всегда - «все гениальное просто», человек – это монада. Первое исполнение: Ереван: 02.11.1976г; в составе трио - Армен Гукасян (флейта), Армен Хачатрян (гобой) и Ваграм Бабаян (фортепиано), длительность исполнения – 7 мин., посвящено племяннице Марине Аюнц.

«Монаде» является, безусловно, преобладание медленных темпов, а внутренней же основой медитативных качеств здесь стало обращение к ритуалу и сохранение важнейшего его свойства - молитвенного созерцания. Таким образом, произведение типично сонористическое и явно имеет отношение к восточной культуре - это молитва восточная, азиатская, буддийская, обращение к кому-то из богов.

Символическим выражением образно-смыслового подтекста является, в частности, сравнение образа с духообразными единицами – «монадами» - единственными и неповторимыми, состояние которой отождествляется с применением метода «Медитации».

Оригинален квинтет «Alla pulcinella» для смешанного, необычного состава Софы Азнаурян (рукопись, 1999)[101]. Указание автора пьесы Allegro, alla pulcinella (маршируя, карикатурно) - указывает на присутствие в драматургии произведения гротеска. Даже инструментальный состав, включающий в себя кроме гобоя, скрипки, виолончели и фортепиано, еще и большой барабан выглядит комично. Ассоциативный намек на музыкальную шутку в трио выражается не только в курьезном ансамбле инструментов, но и в растянувшемся почти на всю продолжительность пьесы неумолкающего боя большого барабана, играющего то очень громко, то очень тихо, но всегда прослушиваемого. Здесь впечатление комичности [102] усиливается еще и тем, что время от времени непредсказуемые остальные музыкальные линии, кроме большого барабана, прерываются. Эта комичность более чем ощутима еще и потому, что между ударными интермедиями все остальные инструменты играют одновременно, причем у каждого есть в определенном эпизоде своя фактура. Например: скрипка часто невпопад глиссандирует, а фортепиано всегда стремится сыграть что-либо жанрово определенное; виолончель играет как бы опорные в гармонических последовательностях звуки, но часто ошибается, а вместо тона а, звучит as в вальсообразном эпизоде, когда фортепиано берет почему-то аккорды

[101] **Азнаурян С.** Фортепианный квинтет «Alla Pulcinella» для гобоя, скрипки, виолончели, большого барабана и фортепиано (1999, рукопись из личного архива композитора).

[102] Имеется в виду: в духе балета И.Стравинского «Пульчинелла», в котором кроме оркестровой музыки есть еще и пение. **Азнаурян С.** «Alla pulcinella» для гобоя, скрипки, виолончели, фортепиано и большого барабана. Премьера - 13 декабря 2008г., дирижер - Завен Вартанян, концертный зал «Арно Бабаджаняна».

аккомпанемента, расположенные выше сольных партий. Мелодия же виолончели выходит за рамки лада, в это время звучащего; гобой, играя на F разноритмические версии одного и того же трехзвучного мотива, вдруг становится носителем мелодии странного вальса. Лишь перед последним репризным эпизодом инструменты обмениваются краткими репликами «senza metro», напоминающими процесс обмена словами между музыкантами, и все вновь возвращается на «круги своя». В этом ансамблевом произведении Софа Азнаурян применила оригинальную модель музыкальной драматургии – инструменты стремятся не к ансамблевому согласию, а наоборот, все партии квартета карикатурно противоречивы, и это полностью соответствует драматургическому замыслу.

§2.Vahram Babayan – Sonata for piano and Timpani (1970)[103]

Преследуя в данной диссертации одну из самых важных в данной тематике цель – представить срез жанра ансамблевой музыки с участием фортепиано, мы подвергаем анализу наиболее оригинальные образцы произведений армянских композиторов этой жанровой направленности, учитывая, в первую, очередь фактор разнообразия инструментальных сочетаний. Одним из самых необычных сочетаний, избранных композитором для реализации своего художественного замысла, является Соната для фортепиано и литавр[104] (рукопись, op. 32, 1970) Ваграма Бабаяна (1948).

Не только оригинальность инструментального сопряжения стала причиной востребованности данной Сонаты для нашего исследования – кроме инструментального соединения столь разных по своим исполнительским ресурсам инструментов, в произведении Ваграма Бабаяна есть признак художественного целесообразия, а именно: композиционная идея полностью соответствует инструментальному сочетанию литавр и фортепиано. Отметим, что по классификационному признаку эта Соната относится к числу чисто камерно – ансамблевых, а ее отличие от ансамблевых произведений, предполагающих фортепиано в качестве инструмента, исполняющего функцию сопровождения лидирующего в ансамбле инструмента в том, что оба инструмента – и фортепиано, и

---

[103] **Babayan V.,** Sonata for piano and Timpani, op. 32, 1970, рукопись (компьютерный набор – Анны Тамироглян).

[104]Первое исполнение: Ваграм Бабаян-фортепиано, Фробель Меликян-литавры; Ереван, 1970, продолжительность исполнения 10 мин.

литавры - абсолютно равноправны с художественной точки зрения. Этот баланс в определенном смысле обеспечен самой общностью инструментальных характеристик литавр и фортепиано: оба инструмента объединяет единый принцип звукоизвлечения – удар. У литавр это удар палок по натянутой коже литавровых котлов, а у фортепиано – молоточка по струнам. Оба инструмента, обладая различными диапазонами и ресурсом подвижности допускают возможность темброакустического взаимодополнения, особенно в ситуациях, когда динамика звучания обоих инструментов не выходит за рамки средней напряженности. Заметим, что тембровые различия усиливаются пропорционально увеличению динамики звучания: чем сильнее звучность, тем менее ощутимо их взаимное тембровое слияние. Это, в первую очередь, заложено в природу литавр: чем выше сила звука, тем менее ощутима звуковысотная позиция извлекаемого тона, и, наоборот, – при низкой звучности высота извлекаемого тона четко прослушивается. Именно эти темброакустические свойства обоих инструментов Ваграм Бабаян положил в основу своего замысла.

Рассмотрим это оригинальное одночастное произведение в деталях, сопоставив применяемые средства выразительности с художественной задачей, реализованной композитором в драматургии его произведения. Уже вначале вступления текста сонаты в темпе Sostenuto – первого эпизода высвечиваются признаки ее эстетической направленности: совершенно очевидно, что помимо иных, возможно присутствующих в сонате приемов письма, сонорные приемы игры имеют в ней определенное и существенное значение. Так, партия фортепиано начинается с кластерного звукового пятна, которое возбуждено прикосновением ладони (скорее всего левой руки – судя по примерному расположению кластера в пределах стыка между большой и малой октавами) по струнам освобожденным от демпферов.

Это шумовой эффект, состоящий из биений большого числа обертонов, извлеченных из охваченных рукой струн, достаточно долго угасающей, на что наслаивается репетитивный повтор четырех кварт [G -C], извлекаемых на двух котлах в партии литавр[105] (пример 106). Отметим, что композитор предполагает

[105] Автор вначале строки партии литавр объявил настройку котлов на три звука «G, C и F».

использование двух типов палок – с большими и малыми головками - и обозначает их соответственно – наглядными значками:

 с большими головками

 с маленькими головками

В партии литавр трижды использован остинатный повтор кварт G-c, а в фортепиано применены два типа фактур - расходящиеся интервальные пласты (т.2-3) и ряд орнаментальных, фортепианных юбиляций, которые замкнули экспозиционный раздел сонаты 11 и 6 тоновыми рядами серийной техники, где используются принципы повтора тонов licence (обозначенных «x») и передвижения вперед decalage (см. пример 106 а, б).

а) g-e-d-es-as- as/x- ges- b - f - c- g/x- f/x-a- des, - б) f - des - g – f/x – c - a - h.

1- 2 -3 - 4 - 5 - x - 6 - 7- 8 - 9 - x - x - 10 -11, - 1 - 2 - 3 - x - 4 - 5 - 6.

Следует отметить, что микрокульминацией этого раздела стало единственное в нем место, где фортепиано и литавры совместились в едином для обоих инструментов фактурном комплексе. В этом фактурном сопряжении есть определенное символическое указание на общность двух, казалось бы, столь разных инструментов и проявлено это не только в ритмофактуре, но и в интонационном составе музыкального материала: кварты литавр [C- G] как бы подсвечены звуками производной от кварты ундецимой [As - Des] в составе аккордового комплекса. Это наслоение в реальном звучании дает очень яркий акустический эффект – взаимопроекция двух кварт, широкой и узкой, расположенных в полутоновом соотношении относительно друг друга (схема 24*)*.

Следующие фортепианные орнаментальные юбиляции исполняют роль своеобразного половинного каданса, замыкающего весь раздел, но открывающего возможность дальнейшего развития только что декоративно изложенной мысли.

Таким образом, мы имеем четыре образных ориентира: кварты литавр (а двойные ноты этого инструмента – явление крайне редкое); два фактурно различных фортепианных модуса, которые являются носителями тематического начала; звукоизобразительный кластер, который скорее всего является символическим обозначением музыкальной среды, пространства, в котором будет в

дальнейшем развернуто музыкальное действо. Подтверждением этого стал следующий второй краткий эпизод, где в партии фортепиано кластер на открытых струнах сопоставлен с реальным, исполненным на клавишах пятизвучным кластером, который в завершении фразы преображается в форшлаг к кластерному пятну на струнах, а на этом фоне особенно яркой выглядит перекличка между краткой репликой фортепиано и нотой с двойным форшлагом у литавр (пример 107). Вновь в эпизоде присутствуют три «персонажа»: фортепианная реплика, извлеченная из экспозиционной орнаментальной фактуры, кварты литавр с предвосхищением их единичным ударом, и само музыкальное пространство – акустическая среда, где литавры перекликаются с фортепиано.

Первый же фортепианный модус – расходящиеся интервальные пласты, возникает сразу же в следующем третьем эпизоде в развернутой фортепианной каденции, в которой развиваются, а точнее, варьируются все исходные тематические зерна (пример 108). Два последних, описанных нами эпизода представляются своеобразной контрэкспозицией, в которой тематические зерна - модусы еще не получили развития, но представлены в иных пространственно - временных соотношениях.

Если предположить, что второй и третий эпизоды являются, хоть и нетрадиционными, но вполне убедительными образцами варьирования исходного материала[106], то не исключено, что принцип вариационности является основным методом развития музыкальной идеи. Именно принцип варьирования в данном случае более чем удобен, поскольку композитор оперирует не столько интонационным материалом, сколько определенными типами фортепианных и литавровых фактур.

Восемь следующих эпизодов (а их в сонате 11) представляют собой свободные вариации интонационно фактурных модусов, декларированных композитором в первом эпизоде и представленных в иных версиях во втором и третьем эпизодах. Уже в четвертом эпизоде Allegro признак фактурной вариационности резко

[106] Напомним, что второй и третий эпизоды мы считаем контрэкспозицией, поскольку варьирование материала имеет характер представления экспозиционного материала в несколько иных версиях, которые по своим качественным показателям приближены к экспозиционной демонстрации тематизма.

вторгается в музыкальную процессуальность: проходит серийный ряд из 11 тонов g-e-d-es-as-as/x-ges-b-f-c-g/x- f/x-a-des повтором-х и перемещением на 1/8 - аналог 1эпизода (см. пример 106 а); перевод движения в темпе Allegro; преимущественное применение приемов репетитивной повторности диссонантных аккордовых вертикалей, что в результате приближает партию фортепиано к характерным особенностям ударного инструмента. Сделано это очень выразительно: сначала в орнаментальную фактуру лишь вкраплены два разных приема повторной ударности – аккордовой и линеарной, а затем второй тип ударности – линеарное и комплементарное обыгрывание одних и тех же звуков становится основой партии литавр, в то время как аккордовые приемы репетитивности, оставшись в партии фортепиано, ей контрапунктируют (пример 109). В приведенном примере продемонстрирован весь эпизод с определенной целью: круглыми рамками отмечены приемы аккордовой или однозвучной репетитивности, а в прямоугольных - линеарной; стрелками показана логика постепенной передачи линеарных репетитивных приемов от фортепиано к литаврам, а также продемонстрирована динамика укрупнения фигур аккордовой репетитивности, ставших контрапунктом к линии литавр.

Таким образом, в этом эпизоде композитор для достижения эффекта взаимодействия ансамблевого сочетания фортепиано и литавр в пределах общей для двух инструментов природы ударности применил два основных приема. Заметим, что применение кластера на струнах, то есть одного из исходных модусов, в данном эпизоде послужило кадансовым завершением. Усилен эффект каданса, который впервые применен в сонате приемом трели литавр, звучащем на нюансе diminuendo.

В пятом эпизоде (пример 5) фактура фортепиано отчасти родственна орнаментальному экспозиционному модусу, представленная в ином ракурсе: четырехкратное проведение 12 тонового ряда серийной техники des-ges-f-a-es-d-as-e-a-h-b-g в разных регистровых перемещениях, интонирование которой в трех тактах занимает длительность 3/4 в тактах размером на 4/4, а смещением ряда меняется акцентирование первых долей серии на 1,4,3,2,1 долей тактов, привнося ритмическую гибкость. Однако еще в четвертом эпизоде сериями линеарно -

ударных фигур и в партии рояля, и в партии литавр становится очевидным принцип преемственности: линеарно - ударные фигуры в предыдущем эпизоде, лишь появившиеся у фортепиано и перетекшие в партию литавр, вернувшись вновь в партию фортепиано, получают яркое развитие. Несмотря на то, что фортепианная фактура серийного ряда пятого эпизода интонационно близка приемам из первого и четвертого эпизодов, вариационное продолжение и конструирование октавами как бы способствует схематическому перекрещиванию, а графически напоминает орнаментальное обыгрывание четырехзвучных мотивов в разных последовательностях и на разной высоте (пример 110). Партия литавр в приведенном эпизоде представляет собой вкрапление приема ограниченной алеаторики – исполнителю следует извлекать любые звуки на трех котлах, каждый из которых может быть мгновенно перестроен в пределах своего диапазона.

Завершающим (кадансовым) приемом служит продолжительное glissando литавр на исполнительском штрихе tremolo. И в данном случае наблюдается определенный принцип преемственности, но в развитие музыкального материала, если предыдущий эпизод завершался простой литавровой трелью (то есть очень измельченной и негромкой), то в завершении данного пятого эпизода трель переросла в тремоло с эффектом разнонаправленного glissando и на сложном динамическом нюансе разнонаправленных вилок [><]. При общем характере музыкального материала, балансирующего между предельной хроматизацией и атонализмом, фактура фортепиано в этом эпизоде напоминает секвенцию, хотя и неточную, что создает эффект приближения к устоям тональной музыки. Однако в сочетании с алеаторической партией литавр это ощущение псевдотональных устоев представляется ярким и оригинальным контрастом к звуковым полям неопределенности линии литавр.

В шестом эпизоде в партию фортепиано вновь возвращается репетитивность аккордово-кластерных вертикалей, но тоже в развитии этого средства выразительности: варьируется ритм, который представлен в самых различных ритмоформулах. В партии литавр линеарно - ударные фигуры, встречающиеся в четвертом эпизоде, тоже подвергаются ритмической деформации и варьируются

ритмически. В этом видится определенная композиционная логика – при существенных ограничениях ресурса звуковысотного интонирования в исполнении конкретного эпизода каждый из котлов почти всегда настроен на один звук – варьирование ритма представляется действенным приемом развития материала. Отметим и то, что интонация двух кварт, присутствующая в партии литавр в четвертом и шестом эпизодах, тоже является фактором весьма существенным с точки зрения композиционной продуманности автором идеи солирующих литавр.

Дело в том, что интервально широко расставленные звуки на литаврах лучше прослушиваются звуковысотно. В этом случае слушательское ухо в фактурной игре воспринимает разницу в звуковысотной позиции тонов. Кварта же - наиболее удобный интервал для исполнения ее звуков на разных котлах. В экспозиционном эпизоде кварта выступает как двойной звук, явление для литавр крайне редкое, и в практике оркестровой игры встречается крайне редко (пример 111). Последовательное исполнение принципа новизны в кадансе исследуемого эпизода и в завершении эпизода дает новый результат, а именно: в фортепианной партии кластер на струнах дополнен игрой на этих же струнах металлическим предметом, причем приемом удара в низком регистре в темпе Larghetto, а позже - на эффекте угасания, ударами ладони вводится прием после широкого и угасающего glissando литавр. И сонорный прием - теперь уже в линеарном, а не вертикальном взаимодействии, резюмирует эпизод. При этом в обе партии вводится эффект новизны способа звукоизвлечения.

В седьмом эпизоде Allegro в рамках данной драматургии композитор вновь обращается к развернутой теперь фортепианной каденции по аналогии с третьим эпизодом. Однако общее движение преимущественно представляет собой орнаментальную фактуру, а модус расходящихся интервальных комплексов вкраплен в движение только один раз (пример 112). Лишь однажды литавры включаются в движение – в кадансе. На этот раз фактура представляет собой постепенный переход от одиночных ударов к tremolo, которая завершается квартой G - C- одним из элементов исходного в Сонате модуса, а динамика усиления звука однонаправленна от p до ff. Это перекликается с кадансом пятого эпизода

(присутствием разнонаправленных вилок [f><f]) и контрастирует с кадансом шестого эпизода, где динамика противоположна от ff к p.

Восьмой Allegretto, ad libitum и девятый Sostenuto эпизоды принципиально пролонгируют идею сольной фортепианной каденции, но в ином фактурном воплощении. Если в предыдущем эпизоде фортепианные фигурации обладали орнаментальной графикой, то на этот раз преобладают приемы не только построением 11 тонового серийного ряда - аналогов из I и IV эпизодов (см. пример. 1a, 4*), но и репетитивной повторностью в сочетании с развитием модуса расходящихся интервальных пластов (пример 113 а). На аккордовую репетитивность[107] «С» наслаивается партия литавр, которая является модификацией контрапункта литавр к подобной же фортепианной фактуре из IV эпизода. Но фортепианная аккордовая репетитивность прерывается, а линеарно-репетитивные фигуры, подвергаясь внутригрупповой вариационности продолжают сольное движение (Cadenza) в темпе Allegro. Это явный факт функциональной передачи лидерства от фортепиано к литаврам, где мы столкнулись с алеаторической фактурой в фортепианной партии.

Однако в отличие от подобного приема в партии литавр, в пятом эпизоде ограничению подвергается не ритмооснова, а звуковысотность тонов: 9 конкретных звуков, составляющих серийный ряд из 8 тонов des-f-g-F/x-C-A*-ges-as-h повтором-x, могут быть исполнены в любой последовательности и ритмическом разнообразии в течение 5 - 7'', не прерывая общее движение[108] (пример 113 б).

Наконец, возврат к контрапунктическому сочетанию фортепианной аккордовой репетитивности с линеарной репетитивностью литавр – аналогу приема из эпизода четыре, с дополнением glissando литавр на штрихе tremolo и динамическом эффекте разнонаправленных вилок [><] на этот раз выполняют функцию каданса.

Десятый эпизод является кульминацией Сонаты. Продолжив в вариационном развитии прием контрапунктического противостояния фортепиано и литавр,

[107]Следует обратить внимание на то, что в фортепианной репетитивности проявился эффект постепенного измельчения продолжительности приема ударности – аналог каданса седьмого эпизода.

[108] Именно такое указание дано автором исполнителю фортепианной партии.

композитор перевел полифонический принцип контрастно-полифонического сочетания инструментальных партий в имитационный. Несмотря на то, что материал обоих инструментов различен, благодаря применению тотального принципа ударности, автору музыки удалось достичь эффекта смысловой переклички между фортепиано и литаврами (пример 114). Осуществлено акустическое сближение двух инструментов с помощью введения в партию фортепиано очень низкозвучащего кластера, который сам является имитацией звука литавр, а в контексте процесса развития музыкальной идеи представляется своеобразной имитацией с полифонической точки зрения, ответом на мощные аккорды – кластеры в более высокой тесситуре рояля, а с позиций сонорного письма – имитацией звучания литавр (пример 115). И в этом эпизоде вводятся два новшества: перед кадансом последний низкий кластер заменяется двойными нотами литавр - группами из двух шестнадцатых на звуках C-F (возврат к исходному в сонате интонационному материалу), а в самом кадансе разнонаправленные динамические вилки соответствуют измельчению длительности повторяемых нот и обратному их расширению. В центре же четырехкратное повторение ноты C на FF между фигурами является к тому же центром исходного интонационного модуса в басовом ключе G - C- F (схема 25).

В краткой интермедии между десятой и одиннадцатой эпизодами Largetto наконец и неожиданно высвечивается некоторое стремление музыкального материала к тональному устою, и в ней формируется отдаленное ощущение предыкта к тональности in C в темпе Adagio. Но и это оказалось лишь игрой в балансировании между тональным началом в музыке и атонализмом в одиннадцатом заключительном эпизоде, исполняющем роль и репризы и коды одновременно, где явно ощутима тональная двойственность – музыка балансирует между устоями [C-G], так и не достигшем ни одного из них: все завершается многократным повтором кварты [G - C] - единственной тональной опорой всего сочинения (пример 116).

Отметим наиболее важные черты композиционной структуры Сонаты для фортепиано и литавр Ваграма Бабаяна: главным приемом реализации замысла сонаты является принцип вариационности фактур, проистекающих из исходных

экспозиционных модусов сонаты. Очевидно, что, логично представляя кадансовые завершения эпизодов, композитор как бы создал целую систему драматургических арок, которые и стали смысловым стержнем сонаты, связывая все эпизоды в логическую последовательность и резюмируя каждый эпизод. Соната полистилистична, и это выражено в соединении атонального письма, преобладающего в сонате с приемами сонорной техники, техники алеаторики и додекафонии. Именно технологические приемы в данной сонате стали основой драматургии. Продуманность композиционных решений, безусловно, ориентирована на исполнительский ресурс инструментов, а также проецируется на идею сближения приемов звукоизвлечения вплоть до их взаимозаменяемости. Это проявилось как на уровне подражательности, так и на прямом имитировании тембра литавр приемами фортепианного исполнительства. Система исполнительских приемов не только способствовала выстраиванию драматургии произведения, но и помогла создать стройную форму, которая, в свою очередь, представляет собой цепь логически и композиционно взаимосвязанных между собой эпизодов.

Особую выразительность звучанию придает метр, меняющийся почти в каждом такте попеременно с постоянным чередованием нечетных и четных разномасштабных структур, где длительность колеблется от 1/4 до 10/4, то есть по нашим подсчетам из 185 тактов 50 раз реализуется метроритмический сдвиг по эпизодам и свободно (таблица 3).

Таким образом, Соната для фортепиано и литавр В.Бабаяна представляет собой музыкальное произведение, в котором главными героями, образами, воплощенными в музыке, являются сами инструменты. Именно их взаимодействие представляет собой соединение в единое движение два очень разных по своим музыкальным качествам инструмента, которые стремятся к образному единству.

Если же учесть, что за каждым из инструментов видится исполнитель, то чисто конструктивная инструментальная идея наполняется более полным художественным смыслом, а логика композиционного мышления композитора особо индивидуально воспринимается в этом произведении.

§3. Гагик Овунц – 10 инвенционных пьес для медных духовых инструментов и фортепиано (1975)[109]

В армянской музыке есть существенный дефицит ансамблевых произведений для медных духовых инструментов с участием фортепиано. Этот факт имеет отношение к общемировой практике, чаще всего в европейской и русской музыке, где медные духовые инструменты применялись как инструменты оркестровые, хотя в XX веке, особенно во второй его половине, появился ряд ярких оркестровых произведений, в которых медные духовые - солирующие инструменты.

В армянской музыке также есть образцы подобных сочинений для медных духовых с симфоническим оркестром, среди которых несомненные общепризнанные шедевры, и к их числу, в первую очередь, следует отнести «Концерт для трубы и симфонического оркестра» и «Тему и Вариации» для трубы и симфонического оркестра Ал.Арутюняна. Эти произведения обошли все самые престижные сцены мира, хотя камерно-ансамблевых произведений для медных духовых с фортепиано чрезвычайно мало. В определенном смысле цикл инвенций для медных духовых с фортепиано Гагика Овунца (1930) заполнил эту творческую нишу в армянской музыке. Помимо этого результата, имеющего общекультурное значение в армянской музыке, композитор воплотил в этом цикле несколько композиционно – конструктивных идей, каждая из которых призвана познакомить как самого исполнителя, так и слушателя с фундаментальными основами музыкального искусства, искусства современного, вобравшего в себя не только представление о явлениях в музыкальном искусстве, но и с некоторыми особенностями музыкальной эстетики, в том числе и сочиненных в русле авангардных течений. При этом каждая из пьес содержит специфические особенности солирующего инструмента. Несмотря на некоторую простоту партии фортепиано, это все же камерные пьесы, а не музыка для солиста с фортепианным аккомпанементом. Для устранения неточностей в определениях понятия камерности и пьес с сопровождением уточним нашу позицию в этом вопросе. К числу камерных следует отнести только те, в которых партия фортепиано функционально включена в изложение и развитие музыкальной идеи:

[109] **Овунц Г.** 10 инвенционных пьес для медных духовых инструментов и фортепиано, Ереван, 1975, 40 стр.

осуществлено равномерное распределение главного музыкального материала, в котором присутствует первостепенная содержательность между линией солиста и партией фортепиано. Если же партия фортепиано утилитарна, поддерживая солиста гармонически, не связанная с его партией - логикой изложения сущностного содержания пьесы, то это просто аккомпанемент. В сборнике пьес Гагика Овунца представлены образцы камерно-ансамблевого сочетания всех наиболее востребованных в сольном исполнительстве духовых с фортепиано. Все пьесы адресно предназначены для исполнения известным музыкантам и посвящены им: Симметричный лад, Трезвучия лада и Постлюдия для валторны и фортепиано – Сурену Карапетяну; пьеса «Трезвучия» для валторны и фортепиано – Гагику Аршакяну; две пьесы для трубы и фортепиано «Тема и Ритмика» - Юрию Баляну; три пьесы для тромбона и фортепиано «Интродукция», «Колыбельная» и «Mobile» – Омару Папикяну; две пьесы для тубы и фортепиано «Имитации» и «Фолк – ритмика» - Славику Дохояну. Выбор этого сборника для общего аналитического исследования в рамках диссертации не случаен: это высокохудожественные образцы музыкального искусства, которые объединились в четыре микроцикла и могут быть представлены публике как по отдельности, так и в галаконцерте, посвященном исполнительству на всех медных духовых инструментах.

Все пьесы имеют единый жанровый признак: каждая из них - инвенция с обрамлением прелюдийным или постлюдийным. Пьесы имеют определенное познавательно-просветительское предназначение (они иллюстрируют различные явления в музыкальном искусстве), либо демонстрируют какую - либо традиционную музыкальную форму, иногда даже с признаком жанровой принадлежности, либо иллюстрируют какой - либо композиционный прием и его значение в музыкальном процессе.

Этот сборник включает в себя все разновидности базовых медных духовых инструментов и принадлежит перу одного из самых значимых композиторов Армении, подхвативших «знамя» мировых прогрессивных музыкальных техник и адаптировавших их к природе армянской музыкальной традиции.

Рассмотрим микроцикл для валторны и фортепиано, который охватывает три первых пьесы сборника. Прежде чем перейти к конкретному анализу, отметим, что Овунц создал свою музыкально-теоретическую систему[110], которая является композиционной основой подавляющего большинства его произведений. Теория основана на природе иерархического распределения энергетичности музыкальных созвучий в пределах конкретного, созданного композитором лада. Теоретическая система Гагика Овунца предлагает особую систему гармонии, в которой есть несколько уровней сложности интервального и аккордового комплексов, являющихся производными от созданных им симметричных, состоящих из подобных элементов, и, имеющих общую для них (элементов) ось симметрии.

В первой пьесе для валторны и фортепиано «Симметричный лад» - признак симметрии пронизывает все полотно пьесы (пример 117). Признак симметричности музыкального материала очевиден и в партии валторны, и в партии фортепиано. Различие лишь в том, что в партии валторны мерой симметрии является малая терция, а в линии фортепиано – чистая квинта (отмечено рамкой). Осмелимся предположить, что выведенный композитором лад – это очевидно из сложения терцовых и квинтовых структур линий обоих инструментов имеет своеобразную структуру, в основе которой лежат два сопряженных интервала: малая терция и малая секунда, которые, надстраивая друг друга создают ладовую симметричную систему с признаком октавной повторности (схема 26). В тексте ноты Cis и Des присутствуют в одновременности - cis у валторны (в строе in F это нотирование как gis), Des у фортепиано, что указывает на энгармоническое равенство (знак) в ладовой системе. Логике этого лада следует вся пьеса: мелодический материал имитационный, в данном случае именно это и определяет форму как инвенцию в очень широком толковании этой формы (пример 118). Пьеса «Трезвучия лада» как

[110] Подобные теории с конца XIX века и по сей день композиторы довольно часто создают для нужд своего творчества. Так, Дмитрий Шостакович сам создавал ладовые системы с определенной логикой строения, позволяющей достичь искомого композитором интонационного и гармонического языка; Оливье Мессиан создал свои знаменитые лады «Ограниченной транспозиции», а также теорию необратимых ритмов; Пауль Хиндемит является автором своей музыкально-теоретической системы тонального родства и теории динамических напряжений интервалов и созвучий в своей книге «Руководство по композиции». Теория Гагика Овунца опубликована в его собственном пособии «Мысли о гармонии». **Овунц Г.** Мысли о гармонии, Ереван, 1995, стр. 16.

бы продолжает знакомить слушателя с особенностями, а точнее с гармоническим ресурсом лада – теперь уже траспонированного таким образом с тоникой g, что, несомненно, отвечает логике теории, ведь в основе лада два чистых интервала - октава и квинта, и то, что лад второй пьесы расположен квинтой выше, чем лад первой пьесы является свидетельством их тонального родства. Разделим лад на тетрахорды симметричного строения, чтобы выявить возможность выстраивания трезвучий (схема 27). Несмотря на то, что в пьесе нет прямых имитационных приемов, при создании партий валторны и фортепиано композитор опирается на одну и ту же структурную основу – обе линии обыгрывают все возможные варианты извлеченных из ладовых структур трезвучий и их обращений, но не формально, а сочетая звуки разных трезвучий в мелодической выразительности пьесы. И в этом смысле идея инвенционности, правда, несколько смещенная в плоскость единства источника материала, реализована (пример 119).

Наконец, «Постлюдия», самая развернутая из пьес, по сути является своеобразным художественным резюме – композитор в совмещении применил все использованные в первых двух пьесах средства выразительности, создав яркий образец музыкально-полифонической формы. В «Постлюдии» присутствует и имитационная техника, прием в форме имитационных инверсий, а мелодическое движение обоих линий продолжает игру в пластику обыгрывания разных версий трезвучий лада, в партии же фортепиано наряду с имитациями все аккордовые вертикали опираются на гармонический ресурс лада (пример 120). На этот раз музыкальное полотно размещено в ладовой системе, основанной на сопряжении двух ладовых звукорядов. Изначально лад in G является основой партии валторны (схема 28 а), а лад in C - фортепиано (схема 28 б). Ладовые сферы, проникая в разные инструментальные линии, взаимозаменяются. Но важно то, что оба лада in C и in G в предыдущих пьесах, не совместившиеся в последней, сопряжены в политональном соотношении. Это еще одно доказательство циклического значения третьей пьесы – она объединяет в себе все, ранее разделенные композиционные приемы. В данном случае идея создания инвенции имеет уже два уровня сложности: первый – традиционный – осуществлен на уровне имитационности, а второй –

внутренняя сложность биладовой организации музыкального потока, причем в модели сведения всех ресурсов ладовой идентичности обоих ладов в художественно - ценное единство.

Последняя пьеса для валторны «Трезвучия (вариант)» очень похожа на вторую пьесу микроцикла, и несмотря на некоторую сложность фактур и мелодических интонаций, музыкальный материал расположен в иной ладовой системе (схема 29). Как и в предыдущих случаях, основой лада является микромодус из восходящих м.2 и м.3, а в системе ладовой структуры трихорд м.2 + м.3 является повторяемым элементом, но стык микромодусов осуществлен так, что последняя нота трихорда является первой нотой следующего. Заметим, что такой принцип сцепления элементов лада встречается и в армянской музыкальной традиции, что, на наш взгляд, очень важно (пример 121). При том, что вторая и четвертая пьесы различны, их интонационный строй несколько отличен друг от друга, а в предложенной автором музыки последовательности вторая может представлять оригинальную драматургическую ретроспекцию в масштабах цикла.

Две пьесы для трубы и фортепиано из сборника Гагика Овунца – «Тема» и «Ритмика» – тоже представляют собой микроцикл, и так же, как в предыдущих четырех пьесах, демонстрирует базовые для музыкального искусства явления. На этот раз это явление темы как главного символа в музыкальном искусстве наглядная демонстрация одной из наиболее важных составляющих музыкального процесса – ритмики. Особенностью этого микроцикла является представление обоих явлений в их абсолютной форме, без каких-либо средств выразительности, не связанных с их конкретной формой существования, и ничто постороннее не мешает восприятию образности этих пьес. Первая из них - «Тема», предельно лаконична, так как в ней присутствует только мелодия трубы, составленная из трех музыкальных фраз, крайне рационально использованного фортепиано. И если мелодия трубы выстроена из обыгрываний ладовых особенностей D-dur, который подвергается некоторым альтерационным изменениям, не нарушающих, однако, ощущение целостности ладовой структуры, то в партии фортепиано представлена только тоника лада, воплощенная в разных фактурных приемах. Приведем всю пьесу в

целостности для наглядности констатации наших утверждений (пример 122). Уточним, и это видно в примере, что тоническая опора в партии фортепиано представлена в виде большого септаккорда, но не трезвучия, а мелодия - с его септимы. Именно здесь начинается – энгармоническая замена cis на des, связанная с особенностью самой мелодии – исходная интонационная фигура хроматически расщепляет VII ступень, и чтобы не выставлять диезы и бекары у каждой из нот в первых тактах пьесы, композитор упростил форму фиксации. Это, к тому же, гарантирует удобство чтения текста исполнителю, а с другой стороны, когда во второй фразе в мелодическом рисунке появляется фригийская секунда, пластично вписывающаяся в нисходящий пентахорд, подобный первому - тон des прекрасно укладывается в сочетание с тоном es[111]. Тут же отметим, что интонация нисходящего пентахорда является ключевой для пьесы, а связано это с тем, что подобные мотивные обороты очень красивы в специфическом тембре трубы (схема 30). Присутствие во второй и третьей фразе фригийской секунды, а также обыгрывание в приемах расщепления терцового тона тоники и VII ступени D-dur указывают на линейную полиладовость, а точнее: на лад D-dur наслаивается фригийский лад d (схема 31). Таким образом, линейная полиладовость служит в данной теме средством мелодической выразительности, которая еще более рельефно прослушивается в сопоставлении с неизменной тонической опорой партии фортепиано – она представлена в разных версиях разложенного или единовременного звучания тонического септаккорда. В пьесе «Ритмика» решена другая задача: композитор демонстрирует разные модели ритмических фигур, чаще курьезных, нарочито переосмысленных из одного метра в другой (пример 123). Почти все из объявленных метров в данном примере не организованы в общепринятых группировках. Однако первый и четвертый такты кратны фигуре из трех восьмых, и их сопоставление с тактами, где мерой пульсации является четверть, а не восьмая, как это должно быть в соответствии с метрами 6/8, 9/8, 12/8–порождает оригинальную игру в ритмическую комплементарность. В случае с сопоставлением метра 12/8, который представляет собой сопряжение в одном такте двух метров на 6/8 с метром 9/8, в

[111]Партия трубы записана в строе «B», мы же представляем мелодическую графику в реальных звучаниях– «in C».

котором доминирует отсчет пульсаций четвертями, инерция восприятия первого такта наслаивается на реальную пульсацию второго. В итоге слушатель во втором такте воспринимает псевдосинкопу (схема 32). Между 3-4 тактом возникает обратный эффект – инерция метрического отсчета четвертями по инерции наслаивается на метр 12/8 (схема 33). В первых тактах наслоение ритмопульсаций линейное, то есть связанное с инерцией ритмоустановок в сознании слушателя. Теперь приведем пример прямого наслоения разнометрических пульсаций (пример 124). В 3-4 тактах приведенного примера пульсационная комплементарность не только представлена в разных инструментальных линиях, но и подчеркнута в партии фортепиано. На протяжении всей пьесы последовательность из четырех метров – 12/8, 9/8, 6/8, 12/8- периодически повторяется и почти всегда сохраняет исходную потактную структуру. Это своеобразный ритмический рефрен даже в инвариантных повторах узнаваем, а материал, расположенный между этими повторными ритмофразами, всегда связан с приемом репетитивной повторности, причем в метре 12/8. Вот образец продолжительной репетитивности в партии фортепиано и развернутой кантилены, особенно выразительной в этом регистре трубы, в контексте пьесы являющейся зоной кульминации (пример 125). И в данном случае и во всех остальных последний такт рефрена в метре на 12/8 служит исходным объектом «тиражирования» ритмофигуры, а последний такт репетитивного эпизода - началом четырехтактного ритмического рефрена. В завершающем разделе формы (условно назовем ее репризой) из последовательности метров рефрена удаляется метр 9/8, что меняет общий тонус движения – в сущности 12/8 и 6/8 – метры одного порядка и кратны двум пульсационным акцентам на сильных долях такта. То есть 12/8 это метрически удвоенный такт, состоящий из двух тактов на 6/8. Различие, конечно, есть, и заключается оно в том, что в такте на 12/8 выделяются два уровня относительно сильных долей; самая сильная – первая, менее сильная – в середине такта и отмечает седьмую ноту, она относительно сильная по соотношению с первой; еще менее сильные – относительно первой и седьмой – являются четвертая и десятая ноты. В предлагаемой схеме представим уровни соподчинения акцентов в тактах на 6/8 и 12/8 (схема 34). Таким образом, очевидно упрощение метрической

переменности, а такт на 12/8 снова стал объектом регулярной повторности (пример 126). В завершении пьесы все же композитор возвращает такт на 9/8 с умыслом вернуть в процесс ритмическую асимметрию, что выглядит остроумной драматургической ретроспекцией (пример 127).

В микроцикле для трубы и фортепиано Гагик Овунц продемонстрировал разнохарактерные приемы ансамблевого взаимодействия трубы и фортепиано и, вместе с тем, наглядно проиллюстрировал два музыкальных явления – тему, как форму персонификации мелодии, и ритмику – как важнейший в музыке элемент выразительности. Но главное достижение композитора в том, что выраженные им, казалось бы, иллюстративные образы, полны художественного смысла, поскольку объектом иллюстрации являются отдельные элементы музыкального искусства, а заодно и специфические инструментальные особенности трубы, и ее ресурс ансамблевых сочетаний с фортепиано.

Следуя логике рельефного подчеркивания той или иной грани музыкального искусства, Гагик Овунц в следующем микроцикле для тромбона и фортепиано продемонстрировал идею сюитности. Современное понятие – «сюита»[112] связано с явлением контраста, причем, чем контрастнее выглядят соседние пьесы, тем ярче воплощена идея сюитного разнообразия. Парадокс в том, что пьесы этой сюиты должны иметь некую драматургическую общность при условии сохранения контрастных сопоставлений в циклической последовательности. В этом третьем микроцикле, Г.Овунц воплотил достаточно яркую модель сюитности: «Интродукция» предваряет две следующие пьесы, где тромбон звучит «solo», без фортепиано, демонстрируя свои тембровые и технические особенности, а «Колыбельная» и «Mobile» (на лат. «движение») уже в контрастных друг другу музыкальных формах демонстрируют разные возможности ансамблевых сочетаний тромбона и фортепиано в вариантах подвижности. Все эти пьесы выразительны и соответствуют образным ассоциациям, порожденным их названиями. Рассмотрим пьесы в деталях. Приведя весь текст «Интродукции», отметим основные черты

[112] В доклассические и классические времена сюиты чаще всего объединяли разнохарактерные танцевальные пьесы. Но в музыке XX века сюитность стала трактоваться гораздо шире и могла объединить в своей цикличности разножанровые пьесы.

мелодического ресурса солирующего тромбона без фортепиано. Вопреки бытующим представлениям о тромбоне, как инструменте грубом и резком, Овунц использовал разнообразные исполнительские приемы – от ярко акцентируемых нот до нежной кантилены. Одной из специфических особенностей игры на тромбоне является скольжение звука при смене позиции кулисы. Это естественное межзвуковое глиссандирование касается только звуков, связанных с выдвижением кулисы. Звуки же, расположенные в обертоновой шкале, извлекаются без glissando и даже могут быть между собой связаны лигой: смещение кулисы в соседнюю позицию может быть осуществлено быстрым кистевым движением руки, что делает glissando почти незаметным. Композитор выстроил мелодию «Интродукции» с учетом этого фактора, что придало мелодии пьесы своеобразие чисто тромбоновое: звуки, расположенные близко и требующие быстрого кистевого движения кулисы, часто залигованы, а остальные, связанные с глиссандированием, исполняются на приемах акцентирования. Есть случаи сочетания legato и акцентуации, что в целом представляет тромбон как инструмент, обладающий не только разнообразными приемами staccato, но и имеющий в своем исполнительском ресурсе качество певучести (пример 128). В примере открытые (то есть обертоновые) звуки мы отметили кружочками сверху, чтобы продемонстрировать скрытую комбинацию открытых и закрытых звуков. В середине мелодии целый ряд нот залигован, и все ноты под лигой исполняются либо на обертонах, выдуваемых губами, либо в позиции не требующей движения кулисы. Например, все звуки в восходящем квартсептаккорде (схема 35) исполняются на второй позиции кулисы, в результате этот мотив исполняется исключительно губным передуванием обертонов. Одна из следующих фигур (схема 36) почти полностью звучит на штрихе legato, но исполнителю трижды приходится сдвигать кулису с первой позиции на вторую и обратно (отмечено стрелками). Речитация тромбона выразительно готовит следующую пьесу, «Колыбельную», в которой также применен принцип сочетания акцентуации и legato между звуками, но главное, интонационный строй пьесы как бы проистекает из «Интродукции». Перекличка между мягкими аккордами фортепиано и «поющим» тромбоном очень точно воспроизводит жанровые

особенности колыбельной песни: это и кратость мелодических фраз тромбона, и размеренная ритмопульсация, которая в сочетании с гармоническими опорами, состоящими из подобных двухаккордовых пар, создает впечатление маятникового движения, образно ассоциирующегося с раскачиванием детской кроватки (пример 129). На 3-4 строке примера видны более крупные, чем в начале, мелодические фразы, звуки которых хоть и отмечены знаком tenuto, но все же слигованные. Звуки этих мелодических оборотов вполне могут быть связаны между собой лигами без эффекта glissando, поскольку позиционно смена кулисы осуществляется коротким кистевым движением. Еще одна особенность пьесы в том, что она протекает полностью с сурдиной, использование которой приближает тембр тромбона к мягкому человеческому голосу. Отменив сурдину в третьей пьесе «Mobile» (движение), Гагик Овунц переводит тембр инструмента в его яркую тембровую окраску, а идея perpetum mobile реализуется в подвижном соревновании партии тромбона с фортепиано. В большинстве своем имитационная техника воплощает прием зеркальных отражений: практически все имитации проводятся во взаимном обращении - inversia (пример 130). В партии фортепиано даже есть образец ритмически одновременного симметричного инверсионного проведения фактурной микроструктуры (пример 131). В среднем разделе пьесы композитор умышленно вводит элемент glissando со staccato на второй ноте, к которой это glissando устремлено (пример 132). Приведем еще один пример применения контрапунктической инвариантности исходного музыкального материала (пример 133 а, б). Помимо инверсии тут задействован эффект сдвига фигуры на четвертую долю, и кроме обращения применен еще и горизонтально-подвижной контрапункт; к завершению подвижная фактура угасает. Спад начинается после речитативной кульминации пьесы. Заметим, что в гармонических созвучиях тоже наблюдается вертикальная зеркальность: все фактурные элементы пьесы размещены в принципиально единой логике, предполагающей ориентацию на разные версии музыкальной зеркальности (пример 134).

Последняя пара пьес, точнее, микроцикл, сочинен для тубы и фортепиано – сочетание крайне редкое, но гротескно – выразительное. В этом музыкальном

диптихе композитор тоже демонстрирует природные свойства самого низкого духового инструмента - тубы, но в предельно контрастных ее исполнительских возможностях. В пьесе «Имитации» показан ряд различных имитационных приемов в перекличках фортепиано и тубы; а во - втором произведении - пьесе «Фолк-ритмика» продемонстрирована игра в ритмическую комплементарность, когда в пределах неизменной метрической пульсации образуются разные ритмофигуры, близкие тем, что часто встречаются в народной танцевальной музыке, преодолевающие квадратность (то есть регулярность подчеркиваемых сильных и относительно сильных долей такта). Имитационная диалогичность, ставшая драматургическим стержнем пьесы «Имитация», несет в своей образности признак юмористичности. Сочетание тембра низко звучащего, чуть хрипловатого и не очень подвижного духового инструмента – Тубы, вступившего в диалог с красиво звучащим, обладающим практически неограниченными исполнительскими возможностями фортепиано, да и с точки зрения чисто акустической - противоположность Тубе по способу звукоизвлечения, представляется слушателю музыкальным курьезом. Но и в самой партии Тубы есть признак шутливости, в заглавной же фразе Тубы первый мотив, по указанию композитора, нужно исполнить в характере con brio и на нюансе f с «огнем», а следующий в характере dolce - нежно, любовно на p (схема 37). В плоскости оценки полифонической структуры пьесы способы имитирования еще более усложнены. Только в приведенном примере присутствуют четыре приема имитирования: имитация трехзвучного мотивного зерна сначала проводится в ракоходе, далее в уменьшении между фортепиано и тубой, затем в ракоходе, в увеличении и в мелодической имитации с измененной ритмикой. Далее, снова в увеличении и обращении, дважды в ракоходе и уменьшении, и в реальной имитации (все приемы имитирования отмечены в примере, и каждый из них указан в полифонической версии относительно предыдущей версии мотива). Второй раздел пьесы столь же насыщен имитационной техникой, в которой продемонстрированное нами мотивное зерно всегда присутствует в какой-либо форме, или как самостоятельный объект имитирования, либо как часть более крупного построения. Но главное, что в этой

игре полифонических фактур даже в их структуре всегда присутствует фактор их курьезного противопоставления. Именно в этом и заключается драматургическая канва пьесы, позволяющая кроме юмористической образности выявить все специфические особенности тубы как сольного инструмента. Есть еще две особенности, имеющие отношение к общециклической композиционной выстроенности: первая – пьеса «Имитация» в первом разделе построена на метрической переменности, что составляет контраст ко второй пьесе цикла; вторая - весь материал пьесы опирается на хроматизированный лад, в котором роль тонической квинты играют звуки b и f. Этот же фактор присутствует во второй пьесе - b и f являются и в ней опорной тонической квинтой. Это связано с тем, что обертоновый звукоряд, натурально выдуваемых тонов, опирается на исходный обертон b, а это означает, что тональность, объединяющая пьесы, выбрана автором в соответствии с исполнительской специфичностью Тубы. Это естественно, если учесть, что проблемы выбора тональной позиции для фортепиано не существует: в той или иной степени фортепианная фактура высокой сложности может быть создана практически в любой тональности. Так, обе вышеописанные особенности служат эффекту укрепления циклического единства: первая обеспечивает контраст между пьесами, а вторая, напротив, тональному единству и расширению исполнительских возможностей тубы как солирующего инструмента. В пьесе «Фолк - ритмика» композитор отдал предпочтение приоритетам ритмоструктур, которые, к тому же, имеют отношение к народной танцевальной ритмике. В первой же фразе ритмическая структура музыкального процесса подчеркивается типично народным мелодическим оборотом, что усиливает рельефность ассоциативной аналогии (пример 135), где отмечены наиболее характерные черты фолк – ритмики. Но самое интересное заключено в том, что идея имитационных перекличек, «декларированная» в предыдущей пьесе, в этой проявляется не только на уровне мотивных имитаций, но и в виде имитаций ритмических не только в формальной повторности ритмофигур в линиях разных инструментов, но и в обмене «ритмоударами» между инструментами в единой для обоих инструментальных линий ритмической последовательности. Отмеченный нами фрагмент в начале пьесы не

что иное, как обмен разнотембровой ударности, в которой Туба пытается подражать фортепианному звукоизвлечению. Что же касается имитаций, то их в пьесе множество и присутствуют они в тех же сложных полифонических трансформациях, что и в предыдущей пьесе (отмечено в примере).

Представим еще один образец иной ритмоорганизации, почерпнутой в фольклоре с мотивным рисунком также народно-танцевального характера (пример 136). Принцип формообразования в пьесе «Фолк-ритмика» имеет типично конструктивную природу – продемонстрированные нами ритмические модусы, проявляясь в отдельности на протяжении всей пьесы, в завершении пьесы совмещены в музыкально – фразеологическом единстве (пример 137). Это очень убедительное завершение микроцикла для Тубы и фортепиано, а также всего альбома Гагика Овунца.

Обобщая сделанный анализ, перечислим важнейшие его характеристики: самая важная из достигнутых целей – это очень рельефное воплощение идеи ансамблевого сочетания каждого из базовых медных духовых инструментов с фортепиано. Разделение сборника на четыре микроцикла, каждый из которых связан с ансамблевым взаимодействием разных медных духовых инструментов с фортепиано, придало ему (сборнику) определенную мобильность – можно исполнять отдельно каждый из микроциклов, либо в условиях гала-концерта представить весь альбом, имеющий единый драматургический стержень. Кроме вышеперечисленных особенностей сборника Овунца, в масштабах всего микроцикла из 10 инвенционных пьес, реализована очень серьезная идея – композитор в ансамблевых сочетаниях медных духовых инструментов с фортепиано воплотил чисто энциклопедическую музыкально - познавательную идею, суть которой в наглядном экскурсе по основам музыкального искусства, точнее высокоинтеллектуального музыкального творчества, охватившего разные грани композиторского мастерства в сочетании с общемировыми достижениями в практике создания музыкальных сочинений. Гагик Овунц в оригинальной форме вскрыл особенности взаимосвязей композиционных приемов, достигнутым с их помощью художественным результатом. Таким образом, в пьесах сборника наглядно представлен сам композиционный процесс, что можно

считать успешной попыткой раскрытия некоторых граней художественного мышления композитора!

* * *

В армянской музыке композиторы достаточно часто обращаются к деревянным духовым инструментам, используя их в качестве сольных. В данной диссертации мы представим обзор ряда наиболее интересных и востребованных исполнителями произведений для флейты, гобоя, кларнета, фагота, саксофона.

К числу самых объемных и интересных произведений относится четырехчастная Соната для флейты и фортепиано (рукопись, 1982)[113] Ваграма Бабаяна[114]. Ансамблевая сложность флейтовой сонаты Ваграма Бабаяна состоит в том, что в ней высок уровень взаимодействия флейты с фортепиано, инструментов достаточно разных и по тембровым, и по динамическим параметрам. Однако есть и точки соприкосновения. В этом аспекте рассмотрено сочетание флейты, как одного из важнейших инструментов духовой группы с фортепиано, через призму развития сонатной формы в современной музыке. Отличительной чертой является проведение в третьей части сольной каденции флейты без участия фортепиано. В каденции композитор использовал весь ресурс исполнительских возможностей флейты: «Тенденция использования диссонантности гармонических комплексов - не только кластерного типа характерна для В.Бабаяна раннего периода творчества. Композитор словно исследует звуковую плотность аккорда и избрав нужную форму, непременно ее варьирует. Цель – исключительно драматургическая: повышение напряжения, конфликтности, внутреннего динамизма. Поэтому не случайно в оркестровой и камерной музыке Бабаяна создается дифференцированный тип фактуры, основанный на сопоставлении разных форм инструментального движения»[115].

Пьес для гобоя и фортепиано в армянской музыке очень мало. Наиболее интересными являются две пьесы Гагика Овунца - THEME (тема) и in TEMPO of

[113] Первое исполнение; Сона Егиазарян (флейта), Вардуи Ерицян (фортепиано), Первый фестиваль, посвященный 50-летию со дня рождения, Ереван, 28.10.1998; (рукопись), продолжительность исполнения - 20 мин.
[114] **Бабаян В.** Соната для флейты и фортепиано, op. 78, 1982 (рукопись).
[115] **Саркисян С.** Армянская музыка в контексте XX века, Москва, 2002, стр. 142.

KOCHARI (в темпе Кочари) op.4b., 1969г.[116]. Пьесы объединены в небольшой цикл: первая пьеса предназначена только для гобоя без фортепиано, а вторая, собственно, и представляет ансамблевый интерес. Поскольку это все же циклические пьесы, отметим некоторые особенности: первая пьеса - трехчастная, а выбор жанровой принадлежности второй пьесы продиктован тем, что «Кочари» является мужественным, даже воинственным танцем. А тембр гобоя близок тембру зурны, звук которого с древних времен ассоциировался с мужским, героическим началом. Заметим одно знаковое обстоятельство: Гагик Овунц нашел в особенностях ансамблевого сочетания гобоя и фортепиано, инструментов европейских возможностей, использование их базовых исполнительских особенностей.

Отметим двухчастную Сонату для гобоя и фортепиано[117] (1974г.) Константина Петросяна - это рукописное произведение, сочиненное в технике атонализма с применением приемов из арсенала алеаторики, сонористики. Отличительной чертой сонаты является использование приема, близкого сонорному эффекту в senza metrum - Cadenza в первой части. Вторая же часть Сонаты построена на гобойной речитации, а фортепиано исполняет роль бурдона, своеобразного «дама», заимствованного из армянской фольклорной традиции. При определенной доле фантазии в этой части можно услышать отблески приемов игры на дудуке.

Весьма интересной представляется Соната для кларнета и фортепиано (рукопись, 1996г.) в трех частях (Allegro, Andante, Allegro) Левона Чаушяна[118]. Соната, сохраняя общие контуры неоклассической трехчастной цикличности, насыщена экспрессией, что позволяет причислить ее к произведениям новой волны композиторской школы Армении. Музыкальный язык Сонаты Л.Чаушяна ориентирован на представление кларнета, как инструмента виртуозно - подвижного, не имеющего препятствий в исполнении самой сложной музыкальной фактуры. Здесь ансамблевые сочетания опираются на взаимное стремление каждого из инструментов к самым сложным

---

[116] **Овунц Г.** 2 пьесы для гобоя и фортепиано, Ереван, 2004, стр. 7. Отметим, что среди исследуемых нами произведений еще один опыт ансамблевого сочетания флейты с фортепиано, как и с другими деревянными духовыми с фортепиано, принадлежит Гагику Овунцу, создавшему альбом «10 инвенционных пьес для деревянных духовых инструментов с фортепиано».

[117] **Петросян К.** Соната для гобоя и фортепиано, (1974, рукопись).

[118] **Чаушян Л.** Соната для кларнета и фортепиано (1996, рукопись).

приемам исполнительства (это декларируется уже в Cadenza кларнета в первой части). Диалогические переклички определяют гармоническую структуру музыки, подчеркивающую выразительность мелодической графики обоих инструментов.

Пьес для фагота и фортепиано в армянской музыке также мало: из известных и востребованных исполнителями можно назвать пьесы Гагика Овунца из сборника «10 инвенционных пьес для деревянных духовых инструментов и фортепиано», его же «Две пьесы для фагота и фортепиано», а также «Юмореска» для фагота и фортепиано (1953г.) Александра Арутюняна - внециклическое концертное произведение[119]. Пьеса «Юмореска» в «Tempo di Marcia» А.Арутюняна остроумна: традиционные атрибуты маршеобразности ассоциируются с шуткой. Композитор использовал специфические возможности фагота для достижения эффекта гротеска, а в партии фортепиано применил фактурные приемы, служащие не столько эффекту акустического сближения в ансамблевом взаимодействии, сколько для усиления образного ряда. Задав в партии фортепиано легко узнаваемые ассоциативно контуры марша, в партии фагота композитор использовал такие приемы звукоизвлечения, которые не только не очень естественны для инструмента, но и не очень соответствуют жанру марша. Например, стаккаттная техника хоть и возможна, но связана с некоторой характерной «ворчливостью» инструмента, а в пьесе маршеобразного склада неизбежно вызывает улыбку. Если же вообще связать традиционную военную маршеобразность в духовой музыке, ассоциируемую с медным духовым оркестром, то один единственный фагот, играющий мелодию марша, изобилующую традиционными атрибутами маршеобразности - пунктирным ритмом, сочетанием Legato и Staccato и даже специфическими трелями неизбежно ассоциируется с шуткой. А суть в том, что это не настоящий марш, а карикатурный - марш оловянных солдатиков. В конце пьесы даже игрушечный марш распадается на интонационные «зерна», уже не очень маршеобразные со взятыми «невпопад» аккордами, а лишь «случайно» закончившимися у обоих инструментов в общей для них тональности.

[119] **Арутюнян А.** Пьеса для фагота и фортепиано, Ереван, 1958, 5 стр.

Корифей армянской музыки, знаток духовых и автор многих произведений для разнородных духовых инструментов даже в столь небольшом произведении создал яркую музыкально-драматургическую картину, сюжет которой легко считывается слушателем. Не менее интересны 2 пьесы для фагота и фортепиано Гагика Овунца: «Цезуры» и «Синкопы» op.4d. (1969). Композитор верен своим творческим открытиям в области музыкознания и музыкального просветительства: так же, как и в альбомах инвенционных пьес для деревянных духовых и медных духовых инструментов, Овунц в этих двух пьесах знакомит музыкантов – исполнителей и публику с музыкальными явлениями[120]. В пьесе «Цезуры» ♩=56-69 представлена музыкальная прерывистость мелодического развития, которая соответсвует фразеологии пьесы, причем цезуры в ней самые разнообразные. Пьеса «Синкопы» ♩=126 построена на целом ряде различных синкоп - ритмических приемах, при которых естественная акцентуация на сильную долю смещена на слабую, как бы подтверждая, что это явление чисто метроритмическое. Здесь помимо синкоп, звучащих в звуковысотности, встречаются и синкопы ритмические, исполняемые на деревянных поверхностях клавиатуры.

В нашем исследовании нельзя не упомянуть два произведения Ваграма Бабаяна для саксофона-сопрано и фортепиано, называющихся одинаково «Мантра». Слово «Мантра» на санскрипте означает «Молитва». Пьеса «Мантра»[121] op 81. (1983) для саксофона-сопрано и фортепиано названа автором по жанровому признаку «qausi sonata» - одночастна Tempo rubato и сочинена в технике senza metrum, то есть без указания метра. Излагая музыкальный материал, композитор придерживается одного из свойств саксофона – при определенной манере игры тембр саксофона и его мелодическая графика подобны человеческой речи. Именно это свойство стало драматургическим стержнем произведения, использованное для воссоздания образа молящегося человека, не христианина, а скорее всего индуса, обращающегося к одному из своих Божеств с повтором какого-то важного слова.

[120] **Овунц Г.** 2 пьесы для фагота и фортепиано, Ереван, 2004, стр. 7.

[121] **Vahram Babayan**, «Mantra-guasi sonata» pour saxophone soprano et piano. Alphonse Leduc, editions musicales, France, op. 81, 1983, p. 10. Первое исполнение: Юрий Бобрински (саксофон), Ваграм Бабаян (фортепиано). Ереван, 04.10.1983г., продолжительность исполнения - 10 мин.

Подтверждением тому является завершение пьесы – в диалоге саксофона и фортепиано, явно перебрасывающее репризную арку к началу пьесы. Краткие мотивы своей ломбардской графикой на эффекте morendo символизируют погружение в состояние умиротворенности, ощущаемой человеком после молитвы. А жанровое определение quasi-sonata относится к уровню концептуальной значимости идеи произведения, поскольку признака столкновения или хотя бы сопоставления контрастных образов в пьесе нет. Диалогичность же в данном случае - это своеобразное разветвление состояний человеческой души, как такое сочетание понятий: земное и божественное.

Завершив обзор наиболее интересных произведений для деревянных духовых инструментов в ансамблевом сочетании с фортепиано, обобщим наше исследование следующими локальными (с позиций общей диссертационной задачи) выводами: в разной степени востребованности деревянные духовые инструменты востребованы как композиторами, так и исполнителями, достаточно широко.

Если оценить в общих рамках охвата художественной ценности всех рассмотренных или упомянутых в диссертации произведений, то следует отметить высокий уровень профессионализма в отношении применения этих инструментов в качестве ансамблевых, а в особенности, то обстоятельство, что в армянской музыке для деревянных духовых инструментов завоеваны практически все позиции в освоении современных композиционных техник. Но не только, и даже не столько это является важным фактором творчества армянских композиторов, сколько факт привнесения в современные композиционные техники признаков национальных музыкальных традиций. А в отношении музыкальных опытов Левонв Аствацатряна (Франция) и Ваграма Бабаяна даже есть признаки достижений, выходящих за рамки армянской музыкальной традиции: интерес композиторов к иным музыкальным культурам[122] свидетельствует о зарождении интеграционных культурных процессов, протекающих в отечественной музыкальной истории!!!.

[122] Например, известно, что Ваграм Бабаян неоднократно обращался к музыкальным стилистикам других музыкальных цивилизаций - восточной, азиатской (индийской, китайской и иным). Однако отметим также, что еще: «с 1888 года Н.Ф.Тигранов является первым, приступившим к воспроизведению восточных мелодий в общеевропейских формах». **Гумреци,** Н. Ф. Тигранов и Музыка Востока, указ. соч., стр.44.

ГЛАВА IV. АНСАМБЛИ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

Ансамбли для двух фортепиано представляют собой особый вид совместного исполнительства на двух инструментах. В отличие от разнотембровых ансамблей фортепианные дуэты однотембровые, а исполнительство в этих ансамблях обладает весьма своеобразной специфичностью – оба исполнителя должны иметь примерно одинаковый уровень технической оснащенности, а главное, владеть всем разнообразием фортепианного туше, ведь оно определяет тембровые и динамические качества извлекаемых звуков. Кажущаяся простота проблемы, то есть однотембровость двух фортепиано, не требует усилий в создании ансамблевой пластики, а на самом деле является очень сложной формой совместимости двух исполнительских дарований. Иными словами, при невозможности существования двух одинаковых по всем параметрам музыкантов, каждый из исполнителей в фортепианном дуэте должен иметь склонность к компромиссным решениям в вопросах, связанных с трактовкой исполняемого произведения[123]. Но и этот фактор неоднозначен.

Есть произведения, в которых оба фортепиано являются продолжением друг друга, то есть имеют нерасторжимое сходство и равномерное распределение единой для обоих инструментов фактуры. В этом случае и манера исполнения должна быть абсолютно единой для обоих исполнителей. Но есть произведения, в которых два рояля не имеют инструментальной общности, а функционально разделены и представляют собой хотя однотембровые, но образные антиподы. В этом случае игра на двух роялях требует от исполнителей творческого разделения – каждый из исполнителей играет в ансамбле свою роль отличную от партнерской.

Для подробного анализа мы выбрали два произведения: «Медитации» (1997) для двух фортепиано Ваграма Бабаяна и «Европолис» (1999) Левона Аствацатряна для двух фортепиано и пяти исполнителей, в котором присутствуют обе модели ансамблевого взаимодействия.

---

[123] Не секрет, что лишь яркие индивидуальности способны играть на публике. Пианист, имеющий в своем исполнительском комплексе целый ряд технических наработок, умение верно прочесть не только сложный многоголосный текст, но и замысел композитора, наконец, обладающий определенным вкусом и собственной исполнительской манерой, несет в себе столь сложный и многогранный комплекс интеллектуальных и художественных особенностей, что его творческое взаимодействие с себе подобным индивидуумом, у которого весь набор перечисленных качеств спроецирован на свою неповторимую индивидуальность, порой затруднительно.

§1. Lévon Astvazatourian – «Europolis» Pour deux pianos et cinq interprètes (1999) [124]

Значимость творчества Левона Аствацатряна (1922-2002), в первую, очередь связана с тем обстоятельством, что его творчество и общественно - музыкальная деятельность привнесли в развитие национальной музыкальной культуры свежую струю западноевропейского авангардизма. Л.Аствацатрян, получивший образование во Франции и умевший сочетать в своем сознании новые музыкальные техники с природой армянской интонационности, по сути впервые в нашей истории продемонстрировал возможность органичного совмещения национальной музыкальной традиции с особенностями западного конструктивизма. Более того, Левон Аствацатрян продемонстрировал возможность расширения ресурсов армянской интонационности: специфика армянских интонационных структур в его произведениях весьма естественно сочеталась с практически любыми приемами конструктивных техник и, в определенном смысле, даже способствовал их совершенствованию. Выразительность мотивных зерен оплодотворяла композиционную логику структур в западноевропейских образцах, порой существующих в виде умышленно - формальных композициях, имеющих абсолютно формальную конструктивистскую цель. В музыке же Л.Аствацатряна игра мотивных микроструктур, почерпнутых из древнейшей армянской храмовой монодии, наполнена живительной влагой глубокой и абсолютно армянской духовности. Вместе с тем, утопическая мечта Аствацатряна о единении культур, о их единой исходной природе подвигла его на создание полотна «Европолис» (1999), в котором композитор попытался выстроить свою музыкальную «Вавилонскую башню». Конструктивной идеей произведения стал принцип «вплетения» библейской музыкальной интонации в различные музыкальные фактуры, присущие разным музыкальным культурам. Иными словами, четырехзвучный мотив, идентифицируемый Левоном Аствацатряном с библейским, то есть тот, который появился в пении людей, живших на заре нашей цивилизации, в развитии пьесы

[124] **Astvazatourian L.,** «Europolis» pour deux pianos et cinq interprètes (1999). Рукопись из личного архива композитора.

для двух фортепиано и пяти исполнителей в 10 рук[125] разветвляется на несколько, стилистически различных линий, представляющих ту или иную национальную культуру. Фортепианный ансамбль Европолис» Л.Аствацатряна – это своеобразное музыкальное родовое древо, демонстрирующее ряд преломлений исходного библейского мотива сквозь призмы наиболее заметных в современном мире национальных культур. «Europolis» в дословном переводе это «Европейский Город», в нашем же случае – это символическое место слияния разных культур, составляющих современную цивилизацию. Но это не просто размещение на какой - то (пусть даже музыкально-виртуальной) площади объектов различных национальных культурных достижений, а созданное средствами художественной выразительности свидетельство того, что все эти художественные объекты восходят к единому источнику «протокультуры»[126], символом которого является библейское интонационное зерно. Сторонники направления «протокультуры» уверены, что предстоящее тысячелетие станет тысячелетием созидающей культуры, формулой которой может стать подобная этой: «войти сегодня во вчера, как в кусок природы» (схема 38). Литерой «В» композитор обозначил библейское мотивное зерно и, несмотря на то, что оно появляется в музыкальной процессуальности не сразу, ему отведено место в тесситурной высоте – в третьей октаве – в качестве явного намека на божественное происхождение этого музыкального символа (пример 138).

Уже вначале произведения над буквенными мотивами – литерами обозначены «темные заполненные круги», которые символизируют сообщество намеченных автором стран «Европолиса». Это символ знакового принципа, характеризующий интонационность той среды, к которой он принадлежит, то есть символические мотивы тех культур, которые в данном случае входят в «Европолис». Для стиля

---

[125] Пятый пианист за II фортепиано выступает в роли своего рода ударного инструмента, подчеркивающего пульсацию ритма как организатора или регулирующего ритмическую импровизационность, репетитивного повтора какого-либо тона или секундовых восходящих или нисходящих ритмо-интонационных оборотов в подголосочно-полифонической фактуре (а также подключающийся к процессу длительным задержанием на педали кластеров, создающих эффект шумового фона за счет длительного гула; в том числе беззвучным нажатием клавиш). Объяснить такой выбор исполнительского ресурса трудно: предположительно это связано с возможностью расширения числа полифонических линий в фортепианных фактурах. Хотя ее можно классифицировать и как фортепианный квинтет для двух фортепиано.

[126]«Протокультура» - XX век дал возможность вернуться к ценностям авангарда начала XX века, имея камертоном абсолютные достоинства природного формообразования: «имеющий глаза может быть и увидит, а не увидит, так ему будет что почитать об искусстве прошедшего века». Http://www.scaleproject.ru/proto/protoculture.

записи Аствацатряна типично использование приемов, если не откровенной шифровки содержания микро и макро фрагментов музыкального процесса, то некоторой умышленной недосказанности, требующей домысливания при просмотре текста. Крайне интересна характеристика этих символических изобразительных мотивов, «риторических» фигур направления протокультуры в книге «Введение в музыкальную форму» Ю. Н. Холопова[127].

Например, в выше предложенном примере 138 приводится расшифровка буквенных обозначений, встречающихся в тексте, но нет никаких пояснений к их смысловой значимости в контексте. Необходимо домыслить, что эти буквенные обозначения соответствуют конкретной версии исходного мотива, точнее версии, относящейся к той или иной музыкальной культуре. То есть, узрев буквенное обозначение, исполнитель должен представить себе ту музыкально - культурную среду, в которой мотивная версия обитает, и применить соответствующие традициям данной культуры стилистические приемы исполнения. Рассмотрим выше приведенный пример в качестве исходной семантической единицы, которая является исходным звуковым зерном всего музыкального материала полотна. Нельзя не заметить, что уже в этом фрагменте произведения исходная музыкальная интонация подвергается преобразованиям, не меняющим, однако, ее графической конфигурации. По всей вероятности, композитор таким образом высказывает мысль о том, что несколько различных версий интонации несут изначально один и тот же символический смысл. «Здесь предполагается запечатление в мотивном материале интонационных свойств того музыкального, что находится вне интонационного строя данного произведения и поэтому может быть приравнено к цитированию чего-то семантически чужеродного. Прежде всего, это иноладовые – по отношению к гармонической системе данного стиля или произведения – структуры (например, символические формулы иных культур или исторических эпох»[128]. Или, например, любое слово в нашей человеческой речи узнаваемо вне зависимости от скорости

[127] «Воздействуя на музыку извне с самых различных, между собой систематически не связанных сторон, символические проекции производят пестрый ряд явлений». В данном произведении намечаются фигуры – символы (фигура круга), отражение внешних музыкально-типологических явлений, буквенные, слоговые мотивы, словесные («говорящие») мотивы, «риторические» фигуры. **Холопов Ю.** Указ. соч., стр.321.

[128] Там же, стр. 324.

произнесения, речевого интонирования, энергетики высказывания и даже некоторых различий в звучании гласных звуков.

Если же говорить о специфике восприятия музыкальных интонационных оборотов, то идентичность с речевыми оборотами однозначно очевидна. В каком-то смысле идентичность восприятия музыкальных мотивных зерен во всех их инвариантах еще более рельефна, чем в речевой практике. Например, полифонические модификации данного мотивного зерна в нашем примере - инверсии и транспозиции воспринимаются абсолютно идентично, а усеченные версии мотива, версия с форшлагом и изменением позиции четвертой ноты и даже пролонгированный инвариант мотива, обыгрывающий несколько раз ход из двух малых секунд (с этой версии начинается все сочинение), не вызывает сомнений в своей смысловой идентификации. Марк Арановский из личных бесед с Левоном Аствацатряном об основе аналитического подхода представляет авторские комментарии в своей книге «Симфонические искания»: «Суть его заключается в том, что композитор сперва осуществляет структурный анализ одной или нескольких народных мелодий, результаты которого, после соответствующей классификации и селекции, становятся решающим фактором как в формулировке композиционного замысла, так и в конструировании формы и в выборе выразительных средств музыкального сочинения»[129]. Приведем несколько разных версий мотивного зерна (схема 39 а). Графическое сходство есть, однако верхний мотив искажен и поэтому не является инверсией, при этом их сходство очевидно; б) взаимообращенные версии мотива, пролонгированная версия мотива. Обратимся к буквенным обозначениям, которыми композитор пометил принадлежность того или иного фрагмента музыки к определенной музыкальной культуре:

B – Bibligue – библейский исходный вариант мотивной микроструктуры;

A – Armenia - армянские версии мотива и его развитие в русле отечественных музыкальных традиций;

F - France - стилистика французской музыкальной культуры;

R – Russia - модификации мотива в духе русской музыкальной традиции;

[129] **Арановский М.** Симфонические искания, Ленинград, 1979, стр. 135.

Al. Allemague - стилистика немецкой музыкальной традиции;

U.S.A. - в духе музыкальной культуры Соединенных штатов Америки;

E1, E2 = Europolis – это предполагаемая Л. Аствацатряном стилистика Европолиса, где смешение всех наиболее ярких музыкальных стилистик Мира приведет всемирную музыкальную цивилизацию к художественному совершенству.

Эта несомненно прекрасная утопия представляется самой настоящей и, увы, несбыточной мечтой Левона Аствацатряна, по крайней мере сейчас, когда на фоне мировых социальных катастроф мировое музыкальное искусство переживает тяжелый период. И в этих условиях развития композиторского творчества идея произведения «Europolis» представляется призывом к духовному единению всех ныне разрозненных музыкальных культур, а если сузить угол зрения к единению усилий мировых композиторских школ и отдельных композиторов[130].

Теперь рассмотрим наиболее очевидные фрагменты музыкального процесса, где рельефней всего проявились те или иные особенности музыкальных традиций, объявленных автором в качестве ведущих за собой всю мировую музыкальную цивилизацию. Уже в следующем фрагменте мы видим литеры «B» и вслед за ней - в том же голосе – проведение мелодии, обозначенной литером «A» (пример 139). Предшествующий мелодии «A» библейский мотив исполняет роль «подсказа» к началу ее звучания. Прием «подсказа» в полифонии известен со времен И.С.Баха - достаточно просмотреть фугу c-moll из 1тома Х.Т.К. и убедиться в том, что третье проведение темы в нижнем голосе «подсказано» средним (пример 140). Таким образом, прием подсказа восходит к немецкой музыкальной традиции, но звучит мелодия типично армянская (схема 40). Для начала выведем ладовую структуру армянской мелодии (схема 41). Лад состоит из двух сцепленных тетрахордов (по принципу - последняя нота первого является первой нотой следующего), и по сути это сочетание фригийского (с расщепленной второй ступенью) и дорийского ладов. Подобные ряды часто встречаются в профессиональной музыке Армении и является отражением церковных национальных традиций. Интересно, что внутриладовой

[130] Некоторое удивление вызывает отсутствие привлечения в качестве знаковой итальянскую музыкальную традицию - ее значение в музыкальной истории Европы неоценимо. Но пусть это останется для исследователей загадкой, не требующей ответа.

увеличенной секунды в этом ладу как бы нет, но она возникнет между VII и 1 ступенями лада. Еще одним интересным фактом является второе, несколько искаженное проведение темы имитационно и в ладовой трансформации (схема 42). Композитор как бы уточняет интонационность мелодии; на этот раз она звучит в ладу с двумя увеличенными секундами, а сам лад гипероктавный - ступень b в середине и двумя малыми секундами по краям. Но преодоление октавности очень напоминает феномен ладов ограниченной транспозиции Оливье Мессиана[131].

Таким образом, и в этом случае привлечен полифонический принцип из французской музыкальной композиционной практики.

Приведем еще один пример с явными признаками армянской музыкальной традиции (пример 141). Все проведения мелодии или ее фрагментов проходят по звукам подобных выведенных нами ладах с двумя ув. 2. Но принцип уже знакомого нам «ладового уточнения» встречается и в этом фрагменте. На стыке второй и третьей цифры мелодия у первого фортепиано «нащупывает» новую ладовую структуру (схема 43). Если считать расщепление второй ступени игрой альтерационной хроматики, то основой этой мелодии является типично армянский локрийский пентахорд (схема 44). Не вызывает сомнений факт, свидетельствующий о чисто композиционном принципе последовательных ладовых коррекций, почерпнутых из древнейшей армянской церковной монодической традиции. Нам осталось добавить, что композитор ориентирует всю музыкальную ткань на звучания тритонов, но разновысоких, и в созвучиях, и в мелодических структурах, всегда присутствующих в качестве приоритетной звуковой краски (пример 142 а, б).

Далее, в следующем примере мы столкнемся сразу с взаимодействием трех национальных культур: Русской, Французской и Немецкой (пример 143 а, б).

В повторяющихся у второго фортепиано аккордах (сначала это h-moll - ный квартсекстаккорд, перерастающий в знакомое по первому эпизоду обыгрывание

---

[131] В армянском музыкознании есть исследование подобных ладов, встречающихся в армянской храмовой монодии. Описание этих ладов есть в работе Эдуарда Пашиняна «Суперладовые системы».; **Пашинян Э.** Суперладовая система армянской народной музыки и ее проявление в творчестве современных композиторов, в сб. «Теоретические проблемы внеевропейских музыклаьных культур», Москва, 1983, стр. 140-154; **Փաշինյան Է.,** Հարաբերական երաժշտական լսողության լադային զարգացման հարցի շուրջը, մեթոդական ձեռնարկ, Երևան, 2000, 11 էջ.

«библейского мотива»), слышится аллюзия русского хорового пения. Этот эффект еще усилен приемом прижатого без удара кластера в басу (это играют руки пятого пианиста), освобождающего от демпферов струны, на которых благодаря эффекту резонанса возникает особый акустический эффект, напоминающий хоровое пение. А использование такого приема причисляется к технике извлечения фортепианных флажолетов и осуществленный на низких струнах от F до H большой октавы порождает целый комплекс разнообразных обертоновых сочетаний, возбуждаемый фактурным разнообразием эпизода. Таким образом, взаимодействие иллюзии хорового пения и вплетение в этот процесс библейского мотива - есть не что иное, как интеграция разных стилистических элементов. На фоне этого процесса проводится армянский распев в левой руке первого пианиста, а на звуковысотном гребне эпизода звучит «осколок» явно французской песни «Сайха», начинающейся с излюбленного Аствацатряном тритона (схема 45). Возврат к исходной ноте мотива «исправляет» первый тритон, и в этом видится композиционный принцип «нащупывания» правильной интонации. Сначала мы столкнулись с этим принципом коррекций в ладовых структурах, теперь же - на уровне работы с интонацией. И то и другое имеет одну и ту же природу, поскольку ладовые коррекции в сущности имеют прямое отношение к интонационным ресурсам ладовых систем[132]. В этом же примере впервые композитор вводит типично немецкую мотивную интонацию, в которой явно ощущается вагнеровская хроматика (пример 144) из «Тристан и Изольды» Р.Вагнера. А в сочетании с музыкальной репликой, дополняющей французскую песенную лексику, это создает впечатление разноязычного диалога, конечно передаваемого через символику чисто музыкальную[133] (схема 46). Само по себе взаимодействие микроструктур тоже символично – оно ассоциируется с процессом интеграции разнополярных стилистик. Во взаимодействиях наиболее заметной линией все же является армянская. Это своеобразный стержень всего произведения – все остальные линии как бы сопровождают развитие армянского музыкального материала.

[132] Мы трактуем понятие лада, как систему возможных интервально-ритмических комбинаций, то есть в качестве интонационных ресурсов ладового звукоряда.

[133] Тут и далее - в примере мы выделяем только то, что необходимо для пояснения анализа фрагмента.

В определенном смысле в этом видится проекция чисто историографического пересказа нашей национальной эволюции. По крайней мере именно так представляется развитие мирового музыкального искусства цитаделей духовности и культуры на планете отсюда, из Армении – одной из древнейших цитаделей духовности и культуры на планете. Приведем в качестве примера эпизод, в котором параллельно развиваются (и разветвляются) разные модификации армянской стилистики с редкими вкраплениями библейской и русской (пример 145). Но уже на следующей странице мы видим армянскую интонационность в четко воспринимаемой маршеобразности. Возможно, это намек на недавние события, где армяне продемонстрировали свою возродившуюся воинственность (пример 146).

В стык, прямо за этим эпизодом в процесс буквально «врывается» стилистика США, тоже воинственно маршеобразная (пример 147). Но можно представить и другую модель исполнения - эта же ритмооснова может быть сыграна по джазовому, с аллюзией на «свинг», и тогда предшествующая армянская маршеобразность сменится образностью, более присущей американской музыкальной культуре, где сможем услышать отголоски бернстайновских мюзиклов и голливудской музыки к американской кинопродукции. Во всяком случае, в следующем примере эта стилистика проявляется более чем рельефно (пример 148). Характерной особенностью этого эпизода является введение в него элементов русского вокального пения (в тесситуре диапазона Шаляпина).

Что это? Столкновение двух радикальных противоположных музыкальных культур?

Пытаясь ответить на этот вопрос, затронем еще один, как нам кажется, немаловажный фактор – фактор исполнительства, учитывающего стилистические особенности музыкального материала. Несомненно, исполнители должны тонко и точно продумать интерпретационный план, причем таким образом, чтобы стилистические особенности микроструктур были ярко выражены. В этом и состоит основная задача исполнителей, которая заключается в необходимости довести протекающие в музыке процессы до состояния предельно возможного различия стилистики. И если в других произведениях Аствацатряна следует придерживаться стилистического единства, то в прочтении этого полотна все должно быть сделано с

точностью до «наоборот». Именно в разностилистике, то есть в процессе сопряжения стилистически разных структур заключены смысл и концепция данного произведения. Уже на этом этапе анализа мы можем утверждать, что это сочинение Л.Аствацатряна, без сомнения, следует причислить к эстетическому направлению полистилистики, что в армянской музыке представляется явлением достаточно редким. Понимая эти сущностные особенности сочинения «Европолис», можно попытаться представить этот эпизод в качестве наиболее яркого стилистического контраста: «Gast» свинговые ритмы наслоены на русский распев, и в случае соблюдения всех требуемых стилистических различий художественный эффект будет чрезвычайно ярким музыкально и весьма впечатляющим с точки зрения считываемых одновременно, стилистически крайне контрастных образов.

Вслед за американо-русским эпизодом идет эпизод чисто французский, причем чрезвычайно продолжительный и даже имеющий словесный подтекст. Вероятно, это и есть французская песня «Сайха»[134], и разработки ее интонаций (пример 149). Словесный мотив начинается с первой доли музыкального материала на 4/4, с ударением на вторые слоги слов; тем самым разделяя ритмический рисунок данного отрезка смещением акцентов стихотворного текста на разные метрические акценты мотива музыки (см. пример 149). Текст должен декламировать третий пианист, который извлекает звук h в субконтроктаве репетитивным повтором на 1/4 длительности, сменяя ритм 4/4 на 5/4, 4/4, подстраиваясь на слоги текста («символический смысл таких мотивов (или фраз) в том, что при их звучании мы «слышим подразумеваемое слово....»[135]. Как же отражаются словесные ударения на мотивы в музыкальном тексте? Л.Аствацатрян использует метрические единицы (стопы) для отображения словесных – слоговых «говорящих» мотивов: «завершение фраз песен зависит от местоположения словесного ударения каждого из языков. Например, фразы французских песен кончаются главным образом на сильной доле,

---

[134] Вели́кая Франц́узская Револю́ция (франц. Révolution française) – Франция, сентябрь, 1792г.- ознаменовалась провозглашением республики де-юре свободных и равных граждан под девизом «Свобода, Равенство, Братство» (википедия https://ru.wikipedia.org/wiki/ вели́кая франц́узская револю́ция), где революционные действия сопровождались песней «Сайха»: (франц. «En-cor' un car-reav d' cas-se, l' vi-tri-er qui pas-se, en-cor un car-reav d' cas-se, l' vi-tri-er pas-se "!-/ на рус.- "еще один осколок оказался в его руке».

[135] **Холопов Ю.** Указ. соч., стр. 329.

так как ударение французского языка падает на последний слог синтагм». В обоих случаях автор представляет акцентуацию словесного мотива «смещение ударения с сильной доли на слабую создает наличие синкопированного ритма с ямбической структурой построения»[136]. Франция – первая географическая Родина Л.Аствацатряна, и это во многом определяет его художественный поиск: он смотрит на мир и как француз, и как армянин. И вновь вступает музыкальная символика США, но уже с внедрением в нее музыки Франции, а далее – России,- эпизод, прямо подводящий к динамической кульминации, где композитор многократно проводит «библейский мотив» (пример 150). Как видно в приведенном примере, вслед за динамической кульминацией следует эпизод, в котором впервые экспонируется мотивное зерно «Европолиса» - Eu1. И его появление является результатом кристаллизации: эта интонация «нащупывалась» композитором на протяжении всех предыдущих эпизодов. Мотив двухголосен и содержит интонационные, точнее, интервальные ходы, ранее встречавшиеся в развитии музыкального процесса. Характерно, что одновременно звучат мотивы США и России, и что важно - «библейский мотив» (пример 151). Замыкает это мотивное «шествие» мотив «Европолиса 2» - Eu2, который подобен Eu1, но начинается с библейского опевания тона f. Если попытаться проследить все проведения «библейского» мотива, то можно убедиться в том, что чаще всего нисходящей и восходящей малыми секундами в триоли обыгрывается тон f (схема 47). Этот тон f вообще довольно часто участвует в процессе и в качестве составного в мотивах, а еще чаще в виде бурдона, очень важного звукового стержня, на который «нанизаны» иные элементы фактуры. В ранее приведенных примерах тон f практически все время является либо бурдоном, либо остинатно повторяемым звуком. Если же связать с естественной для этого произведения символикой, передаваемой через литерные обозначения, то вполне возможно, что тон f также является символическим намеком на страну своего рождения – Францию, где композитор жил, получил образование и до последних дней имел с ней творческую и духовную связь. Начинается вторая волна развития и, чтобы не впасть в описательность, отметим лишь наиболее значимые ее фрагменты,

[136] **Джагацпанян К.** Ритм национальной речи и музыки, Ереван, 1986, стр. 22.

тем более, что она тоже выстроена по принципам взаимодействий разностилевых музыкальных символов. Одним из наиболее значимых можно считать эпизод, где уже знакомые мотивные зерна сложились в цитату, или скорее quasi цитату, мелодии Комитаса, о чем свидетельствует композиторское указание (пример 152). Обе мелодии, исполняемые первым пианистом, являются мелодиями Комитаса или подобны им. Заметим, что важнейший элемент интонационности – опевание центрального тона двумя обрамляющими его тонами: в большей своей части мелодия проводится в нижнем голосе в инверсии (пример 153).

И в дальнейшем армянский музыкальный символ представляет собой характерные для музыки Комитаса мелодические обороты, к тому же и отмечаемые композитором литерами АК, что означает А(рмения) К(омитас) (пример 154).

В этом примере присутствуют практически все музыкальные символы, кроме немецкого, который, однажды появившись вначале произведения, был «вытеснен» иными[137]. Впрочем, в виде фактурной традиции немецкой музыкальной культуры символ Германии нам встретится далее.

Тенденция, уже проявившаяся в первом разделе формы (в первой, докульминационной волне), по мере продвижения к концу проясняется – все чаще звучит армянская музыкальная символика в сочетании с библейской. И если в первой волне мы обнаружили словесный подтекст французской песни, то теперь в одном из знаковых эпизодов мы видим словесный подтекст под армянской мелодией, скорее всего гимнического или псалмодического склада, и, возможно, что эта мелодия[138], как и словесный текст, являются прямой авторской цитатой (пример 155). Словесный мотив начинается со второй доли такта музыкального материала; текст же должны зачитывать вначале первый, затем второй пианисты. В этом случае ударение совпадает с сильной долей такта, а ударение на последнем слоге слова совпадает с 1 акцентируемой долей музыкального такта. «Господство в армянском языке ударения в слове на последнем слоге, аналогично ямбической структуре

[137] Такое отношение к немецкой и итальянской музыкальной культурам необъяснима и останется тайной, поскольку только сам композитор смог бы это объяснить.

[138] В авторском тексте написано на армянском языке: «Հայրե-նի-քի զան-գակ-նե-րեն, մի հե-ռա-ցիր ան-շեղ!», в переводе на русский: «Никогда, безвозвратно не покидайте родные колокола, мои незабвенные!».

мотивов»…. «Возвращаясь к армянскому языку, еще раз подчеркнем, что самым характерным для него, отвечающим и фонетическим и структурным его особенностям, является силлабическое стихосложение, отрицающее стопу как таковую»[139]. Эту мысль Карине Джагацпанян далее развивает: «Влияние словесного ритма на ритмическую организацию мотивов и фраз в армянских народных песнях происходит как непосредственно (ударенный слог совпадает с акцентированным звуком), так и опосредственно (ударенный слог не совпадает с акцентированным звуком»[140]. Однако это иной аспект исследования.

Не менее важным представляется факт прорастания мелодических элементов одного символа в другой. Вот, например, соединение мелодии, подобной Комитасовской, с фактурой, часто встречающейся в немецкой музыке – обыгрывание гармонической функции с элементами скрытого голоса (пример 156).

Взаимодействие музыкальных символов становится еще более активным; мотивное реконструирование усложняется и доводится до второй волны динамической кульминации, в зоне которой присутствуют практически все мотивные символы, в том числе и оба европейских и многократное повторение «библейского» мотива (пример 157). В принципе, эта вторая кульминация и есть тот самый, замысливаемый композитором музыкальный «Европолис», в котором пребывают все развитые культуры мира в ярком полистилическом согласии. Однако все приоритеты, духовные и интонационно-выразительные, композитор отдает армянской символике. Доказательством является «последнее музыкальное слово» композитора, высказанное в самом конце полотна. Это последний кадансовый оборот, состоящий из двух знаковых интонаций, часто используемых в музыкальной традиции Армении: нисходящий ход на ув.2 с разрешением ее ч.2 нижнего звука на полутон вниз и утвердительный каданс на тоне H обыгрыванием его расположенной выше фригийской секундой (схема 48). Каждый из кадансовых оборотов является абсолютным завершением мысли, но в сочетании оба образуют диссонантную остроту, да и завершается на разных тониках «b и a».

---

[139] **Джагацпанян К.** Указ. соч., стр. 22.
[140] Там же, стр. 37.

Что это? Странный каданс или форма вопросительного завершения произведения? Нам представляется, что музыка этого сочинения является серией зашифрованных понятий и адресных намеков. Через интонационные символические носители конкретной музыкальной культуры композитор передает слушателю мысль о том, что после библейского источника цивилизация расслоилась на ряд совершенно самостоятельных ветвей и, развив взаимодействия этих музыкальных символов, Л.Аствацатрян в определенном смысле символически «пересказал» историю развития мирового музыкального искусства – конечно же ту историю, которую может лицезреть композитор-армянин, рожденный во Франции. В этой игре сопоставлений, сопряжений и мотивных кристаллизациях постепенно вызрели символы музыкального «Европолиса», но того, который мог бы замыслить армянский композитор, с одинаковым почтением и трепетом относящийся как к европейской музыкальной культуре, так и к армянской.

Но все же приоритеты в конце концов отданы армянской культурной среде, в которой композитор видит и мудрость древней церковной музыкальной традиции, и не мыслит Европолиса без интонаций Комитаса и его последователей, к которым относится и он сам. Вместе с тем, мечта Аствацатряна о великом музыкальном «Европолисе» все равно реализована и реализована в весьма оригинальной форме. Композитор не только демонстрирует возможность взаимодействия и взаимообогащения разных культур, но и декларирует мысль о том, что все христианские музыкальные культуры восходят к единому для всех библейскому, а значит - божественному источнику. И если вдуматься в эту идею и способы ее реализации, то становятся понятными мотивы композитора.

Левон Аствацатрян создал полотно - призыв к единению всех Христианских музыкальных культур, совместив в процессе разностилистические музыкальные символы, применив в развитии музыкальной мысли различные европейские техники, в том числе и современные (минимализм и сонористика). А прозвучавшая в конце произведения некая вопросительная интонация является своеобразным философским взглядом на само явление этой музыкальной «Вавилонской Башни». А возможно ли это?

§2.Vahram Babayan – «Meditations» for two pianos (1997)[141]

Понятие «Медитации» - существовало с давних пор; в музыкальном наследии прошлого выделяются такие образцы произведений, которые в своей основе имеют импровизационность, изначально предполагающий монотонный тип высказывания.

Востребованность такого рода музыкальных погружений в стихию психологического настроения необычайно возросла во второй половине XX века, может быть, потому что, несмотря на классический или современный тип мышления, мышление как таковое опирается на такой способ самопознания, как медитация. «Медитация» в музыкальном восприятии – это музыка, где происходит процесс самоуглубления, когда музыкальная ткань сама по себе является погружением в какое-то состояние, так сказать, явление (конечно восточного происхождения) психологической интровертности: не выплескивания мысли изнутри, а наоборот, восприятия мира вовнутрь и погружения в это восприятие в отражении мира. Одной из отличительных черт произведений такого рода медитативного мышления является остинатный ритм и медленный темп проведения музыки, погружение во времени и пространстве, где реальное течение времени исчезает и наступает иллюзия погружения в вечность. Во всех произведениях такого рода имеется аллегоричность и обобщенность, символичность и философская глубина. Для подчеркивания медитативности в разных произведениях медитативные отрезки используются по - разному, а в данном случае, характерными монотонными шагами в темпе Sostenuto ♩= 76. Одночастную структуру «Meditations» Ваграма Бабаяна для двух фортепиано (по продолжительности тактов, составляющих следующий рисунок: (20+13+40+57=130) можно разделить на 4 фазы размышления с достаточно развитой динамической третьей фазой, с трансформированной четвертой. Прежде, чем перейти к изучению фаз размышлений, для наглядности представим визуальную схему динамического развертывания накала произведения «Медитации»:

1. ф.р.-modus-PP- P-mp-P-mp- >PP-’ +.
2. ф.р.-modus-PP- cresc-f- sfz/f --- ’ +.

---

[141] **Бабаян В.** «Медитации» для двух фортепиано, ор. 113, 1997г., рукопись из личного архива композитора. Первое исполнение: Софи Арменян и Филипп Алер (фортепиано), Нант, Франция, 27.07.2006г., посвящено племяннику Тиграну Бабаяну; продолжительность исполнения - 11 мин.

3.ф.р.-m.-PP-molto cresc.-ff/sfz-sub.P-mp-m./cresc.-ff/sfz-fff/sfffz-ffff/sffffz-dim.-P-PP'+.
4.ф.р.-modus – PP - <P-mp>-P->-PP->PPP- molto rit.-fermato.

Уже из схемы видно, что общностью всех 4 фаз размышлений является то, что они начинаются с точного проведения первоначального исходного модуса на PP и кончаются резким спадом звукового фона к P, как бы намечая начало следующей зоны развития. Отметим также, что этот модус во всех своих начальных проведениях проходит одноголосно в горизонтальном изложении и в тональной сфере es.

Произведение «Медитации» В.Бабаяна начинается обыгрыванием нисходящих и восходящих секундово-интонационных оборотов восьмыми, в размере 6/4 в одном такте динамическим фоном PP в большой октаве, что придает вступительной фазе размышления волнообразный, неустойчивый и, вместе с тем сосредоточенный характер, составляющий исходный тематический модус этого одночастного сочинения. Постоянно «тикающие» секунды символически напоминают движение маятника, который постепенно вводит в транс – это ввод в нереальное пространство, а в завершении процесса – возвращение в более уравновешанное, успокоенное состояние в настоящем. Все это тесно связано с психологическим феноменом опевания модуса с ассоциативным погружением в сон и выходом из него. По сути, это воплощение сознательного с подсознательным, на котором и строилась драматургическая концепция всего произведения.

Рассмотрим построение этого произведения по намеченным нами фазам (4 эпизодам). Первая фаза размышления «Медитации» начинается с проведения первого исходного модуса, который проходит в правой руке II фортепиано в одноголосном изложении с тона es малой октавы, и если представить ее в серийном ряде, то получится ряд из 7 тонов (крестиком «x» обозначены повторные тоны licence - лисансы (пример 158): –es-d-c-h-a-gis-a-h-c-d-es-f-

–1- 2- 3-4- 5-6- x-x-x-x-x-7-

Здесь полифоническим приемом повтора тонов (лисанса) образуется принцип перемещения, сдвига (decalage) и скрещивания (пермутаций) интонационных оборотов, что создает мелодический тип развития модуса по признаку «подобия» на протяжении всего произведения. Парадоксом данного произведения является факт

применения серийной техники к исходному материалу, имеющему явный признак ладовой структуры (схема 49). Ладовая структура малыми секундами представляет собой сцепление двух тетрахордов с двумя малыми секундами, обрамляющими большого и дорийского тетрахорда. Далее (с 3т.) включается левая рука II фортепиано басовым органным звуком «A» в течении двух тактов, размером 6/4+6/4=12/4, задержанным басом, который своим регистровым звучанием в субконтроктаве уже создает поле таинственности. В это время начинается интонационно - изворотливая секундовая игра исходного модуса, которая, делая первые шаги к трансформации тематического модуса, как бы заявляет о том, что он путем повтора на разных, однако на первичных долях модуса будет отыгрывать свое настроение и далее, именно здесь закладывается характерный для этого произведения интервал ум.5 (a-es). С 5-го такта проходит в левой руке II фортепиано инверсия модуса, где модус проходит в обращении в тональности a-moll с пониженной V и повышенной VII ступенью, или в тональной сфере «a», так как начало тона «a» как опорной точки является осью вращения, что подтверждается также басовым органным звуком «A*» в левой руке (субконтроктаве) II фортепиано (пример 159): a –h – a – gis – a – h – c – d – es – f – es – d – это инверсия модуса.

1 – 2 – x – 3 – x – x – 4 – 5 – 6 – 7 – 8 – 9.

В результате получается серийный ряд из 9-ти тонов; протекает серийное развитие в разных звуковых соотношениях; отметим также, что первоначальный модус вместе с инверсионным модусом составляют ум.5 (F**- субконтр, и Es- большой октав), которая станет интонационным стержнем в построении произведения. И лишь иногда она может предстать в своем развитии в виде ноны или м.2 в диапазоне субконтр – большой - второй октав, где например, F*- Ges - b^2 составляют нону (или в обращении м.2, или б.3, ч.4, и т.д.), однако вступает I фортепиано на b, вначале правой рукой, затем - обе руки вместе с 9-го такта (ц.1). Таким образом, с ц.1 вступают I и II фортепиано в 4 руки, здесь одновременно происходит процесс развития модуса в обоих партиях фортепиано в восходящем и нисходящем движении, где в партиях двух фортепиано правые руки выполняют

роль остинато модуса, а левые руки изворачиваются в обратном движении. Тем самым, с одной стороны, заполнились четыре пласта (включаются в игру 4 руки пианистов), с другой – утверждается интервальное соотношение между двумя руками, составляющие, как говорилось выше, на ум.5 и дециму с обращением на м.2; в третьих - еще более уплотняются серийные ряды. Нет сомнений в том, что В.Бабаян практически совместил в процессуальности два полярных начала - ладовость исходного материала и обращение с этим материалом как с серийным. Этот случай чрезвычайно редкий. Одним из ярких образцов подобного совмещения можно считать Скрипичный концерт Альбана Берга, где исходный серийный (додекафонный) ряд был построен преимущественно по терциям. В итоге был получен результат тональной ориентации серийности - в концерте явно слышится тональность g-moll. Оперируя исходным модусом Ваграм Бабаян использовал приемы, типичные для техники серийности - транспозиции, пермутации, инверсии, ракоходы и другие приемы.

Рассмотрим развитие двух пластов серийного ряда I фортепиано с иной точки зрения. Так, оперируя 12 тоновыми звуковысотными позициями исходного модуса в записи изображения 1 (схема 50), отображающих движение мысли, которые подражают амплитуде колебания маятника в циферблате часов, тем самым характеризуют меру самоуглубленности в пространстве и во времени. Таким образом, как видно из схемы – это конструкция модуса в двух, горизонтально изложенных серийных рядах из 7 тонов. Однако, имея импровизационный характер, развиваясь принципом вариантного повтора по признаку «подобия», композитор смешивает нумерации серийных рядов, ввиду чего происходит перекрещивание тонов (пермутация); первый тон 1 ряда перекрещивается с 5 тоном 2 ряда, 2- с 4, за исключением 3 тона, который остается в устойчивом состоянии; 4-2, 5-1, 6–7, а 7–6: плюс роль повторных тонов (лисансов), которые, способствуя передвижению тонов серии (decalage), создают почву для расширения додекафонной системы, в частности, модуса с ее пермутациями. Последовательность интервальных ходов в модусе разворачивается, в основном, по принципу чередования секундовых последовательностей, где движение этих интервалов в партии I фортепиано уже в

ум.5, а в инверсии дополняется децимой F**- Ges в контр и большой октавах в партии II фортепиано. То есть движение интервалов в 1 партии фортепиано становится инверсионным по отношению к такой же диссонантной интервальной череде в другой, таким образом получается главный модус плюс три пласта инверсий в однообразном фоновом движении. И все это проходит на динамическом фоне PP < до mP, не более. Но вот меняется фактура; у I фортепиано появляются терцовые проведения модуса в правой руке, дополняясь в левой руке секстовыми параллельными наложениями (то есть появляются трех–четырехзвучные аккорды в виде вариантного повтора модуса восьмыми. Тем временем II фортепиано в этом месте играет роль педали на долгой tr-------f/ges таинственными 3/4, 6/4 (терцквартовыми, секстквартовыми) аккордами, горизонтально и вертикально разложенными интервалами, где немного увеличивается напряжение ум.6.- F-des, как бы тормозя механически развивающиеся чередования у I фортепиано; и это действительно удается (пример 160). На фоне P у I фортепиано появляется модус с b, вначале в правой руке с размельченными 1/32 нотами вместо 1/8, авторскими обозначениями 9:8 (то есть ноновые чередования поместить в октавные), затем сменяющиеся на пятой доле 2/4 трелью tr--------6.2 fis/gis. На третьей доле такта вступает задержанный акцентированный кластер с динамикой mf, а также серийный ряд E –A –Dis –f –b -e из 6 тонов, далее расширяющийся этими же стремительными пассажами в левой руке I фортепиано квартовыми наложениями, как синкопированно разложенных кварттерцовых кластеров, регистровыми перекличками трелей через доли на 1,3,4,6, так и, создавая новый серийный ряд f-b-c-e-g-a-e-a-b-d-fis-g из 8 тонов, постепенным замиранием доходя до PP (пример 161). Эти стремительные пассажи создают мгновенное мысленное раскрепощение - фоновый эпизод как всплеск - сигнал в мозгу и уже с 17 такта отмечается автором педаль, которая способствует выражению шумового, фонового эпизода «игре тембров» на mP, а это с точки зрения исполнительства не очень легко. Это начало размышления о сущности бытия, что и является одним из основополагающих принципов развития музыкальной мысли В.Бабаяна в «Медитации», как фактора размышления и самоуглубленности. Два фортепиано, все время взаимодополняя

друг друга, ведут импульсивный динамичный диалог; здесь и кончается первая фаза размышления, хотя автор сам указывает или подсказывает на это цезурой ’+.

Вторая фаза размышления начинается точным воспроизведением второго проведения первоначального исходного модуса, но у I фортепиано (пример 162). Здесь немного меняется фактура непрерывным повтором коротких интервальных возгласов на PP, как эхо, отголосок – «a-y! a-y! a-y!» - напоминание о времени. После этого вступает в развитие модус от b во II фортепиано вначале одноголосно, а затем в двух - трехголосном изложении и доходит до тех сопряженных стремительных пассажей 1/32 нотами - 9:8, которые являются предупредительным знаком о том, что время проходит. Тем не менее, они сопровождаются опять-таки фоновым терцовым тремоло des^3-b^3, es^3-d^3 и подчеркнутыми синкопированными квартквинтовыми аккордами, доходят до F к первой волне кульминации. Квартовые интервальные басы в субконтроктаве на sfz и педали создают звучание гонга в левой руке II фортепиано, а в правой руке врывается D7, а затем аккорд, построенный из ч.5+ум.5 (f–c–ges), который после tr---эпизода e - f звучит вместе с I фортепиано, охватывая широкий регистровый диапазон от субконтроктавы до третьей, тем самым увеличивая мощь звучания у обоих фортепиано. Теперь они приходят к согласию, как бы делается попытка самоутверждения. Таким образом, вторая фаза размышления, непродолжительная по размеру, заканчивается опять же авторским указанием‘+ (пример 163). В этой фазе происходит колебание мысли между причинными раздумьями и погружением в нереальность – «сон». Однако резкий спад звукового фона к P как бы намечает начало третьей фазы размышления уже третьим точным воспроизведением первоначального исходного модуса. Сразу после проведения модуса во II фортепиано на остинатном фоне появляются интервальные «переклички» ч.5 - возгласы из части второго проведения исходного модуса – (a-y!) вначале c^3- g^3 и инверсией в левой руке g^3- c^3 на педали I фортепиано, затем к 4 октаве as-es с ракоходом - инверсией es - as, как будто имитируя всплеск в мозгу, озарение, отблески воспоминаний (пример 164). И на фоне медитативного эпизода два фортепиано, соединяясь в четырех пластах, начинают свое развитие: развиваются по принципу «подобия», пользуясь

потенциальной микровариационностью исходного модуса; ритмо-интонационной трансформацией, а также ускорением темпа за счет увеличения длительностей (в том числе 1/8 длительности переходят в 1/16,1/32). Динамическое фактурное нарастание предвещает кульминацию, где медитативность достигает огромного психологического напряжения, когда в сознании ассоциируются мотивы, отдаленно напоминающие знакомый ему модус и, вместе с тем, набирающий силу - силу разума, воли, эмоций. Так, через ремарки sempre cresc., molto cresc., динамическая напряженность увеличивается до второй волны кульминации на FF/sffz, а затем к sub.P – 1/32 пассажами в имитационной перекличке одного фортепиано с другой, где накал напряжения доходит до FFF/sfffz к третьей волне кульминации. Далее на кластерном проведении мощных звучаний аккордов доходит до ffff/sfffz к четвертой волне кульминации, где в правой руке I фортепиано встроены кластерные сопряжения, которые можно исполнять кулаком a-h-c-d-e (пример 165). И, конечно же, где каждый кластер из себя представляет серийный ряд «n» количества тонов, переходящих в унисонные октавные параллельные звучания тонов B*- b^1, от субконтроктавы до первой октавы, на долго задержанной педали, доводящие кульминацию до высшего предела, создавая сгусток музыки (пример 166). Сгусток музыки преломляется через мощные унисонные, выдержанные октавы на sffz в нижнем и верхнем регистрах, как звон колоколов, возвещающих о психологическом пике душевных переживаний индивидуума, который от мощных акустических ударов постепенно ослабевает, душевный натиск успокаивается и звучание отходит, замирает к ц.7. Таким образом, оставляя неизменным метр 6/4 в третьей фазе размышления темп ускоряется за счет сокращения длительностей: восьмые ноты чередуются с четвертными (♪ ♩), плавно переливаясь в триольное движение восьмыми, секстольными параллельными секстаккордовыми пассажами, а также 1/32 - гаммообразными восходящими и нисходящими пассажами 9:8. Прием чередования правой и левой рук происходит метроритмическим делением 4:5 на фоне задержанного интервала ум.5, разнопланово сконструированными серийными рядами. Кластерные и шестизвучные аккорды в ломбардском ритме, поддержанные вначале тяжелыми синкопированными акцентирующими аккордами, сменяются 1/32

трелями на четверть в размере 6/4 на sffz, так называемыми «дьявольскими» трелями. В конце же горизонтально расположенные тремоло II фортепиано вливаются в вертикально расположенные кластеры – они раскрывают и порой углубляют смысловое содержание третьей фазы развития сочинения «Медитации», где напряжение достигает апогея. Фактурное расширение сопровождается постепенным нарастанием динамики: от далекого PP до могучего FFFF (см. схему) - оно приводит к максимальной акустической насыщенности, подобно звону, в самых крайних регистрах, разнося по воздуху обертоны басовых звуков a-moll аккордов. В завершении третьей фазы размышления появляется новый элемент, отдаленно напоминающий первоначальный исходный модус (схема почти та же); в партии II фортепиано органный бас в задержанном октавном унисоне на B*-b¹, простирающийся от субконтроктавы до I октавы. На этом фоне в правой руке I фортепиано звучит последовательность интервалов g-ais-h в восходящем движении, а в левой руке инверсия этого нового интонационного модуса h-ais-g в нисходящем движении, и наоборот, и все это на педали. Задержанные D - E у обоих фортепиано разложенными квинтсекундовыми, то есть «тикающими» интонациями стенаний м.2 и б.2, резкий спад звукового фона к P подводит музыкальное движение к четвертой фазе размышления (пример 167). Здесь вновь появляется первоначальный исходный модус в тональной сфере es на PP у I фортепиано; происходит возврат к началу, а сверху вписывается в унисон секстсекундовый задержанный кластер es-c-d (пример 168).

В этой части В.Бабаяном используются приемы сонористики, неоспоримо также присутствие серийных рядов, использование моносерийной техники, кластеров, политональности, приемы репетитивной техники, канонической секвенции в разложенных квинтовых имитационных перекличках es-b, b-f , c-g у I фортепиано и ges-b, b-ges ее инверсией у II фортепиано на фоне P, с трудом возвращаясь из медитативно - гипнозического состояния. Отметим также, что специфической особенностью является то, что на какую тональную сферу не отклонялся бы модус, тем не менее вновь возвращается к первоначальному модусу. Например, es-fis-a-c-es одновременно развиваясь канонической секвенцией и далее

разными и, вместе с тем, похожими приемами развития, продолжает успокаиваться. Далее, на тональной сфере es, как выражение медитативного воздействия, встроены разложенные секстаккорды в восходящем и нисходящем движении ges-b-es I фортепиано, а ее инверсия es-b-ges - их обращение, плюс секундовый нисходящий мотив es-f-ges, являются как бы напоминанием об интервальной конструкции первоначального модуса (пример 169). На фоне выдержанных педалью кластеров – создание фоновых эффектов, своеобразные подъемы и спады при долгой педали, ритмическая импульсивность, где исходный модус постепенно затихая расслаивается, измельчается до малейшей связки – два фортепиано представляются автором как равноправные партнеры, солирующие поочередно в канонической имитации. Ваграм Бабаян, используя этот прием как присущий ему метод полифонического мышления, тем самым способствует развитию приема повтора одного и того же элемента модуса как характерного признака для способа медитации. Произведение кончается трехзвучным октавным унисонным басом Es, который до конца остается на педали как фон у II фортепиано, а также выдержанным четырехзвучным кластером, который в конце интонируется двумя звуками модуса D–Es. В конечном счете, опускаясь до динамики PPP, произведение утверждается тональной сферой Es на molto rit., (пример 170). Кстати, замедленный темп происходит за счет использования длительностей двух половинных нот с точкой 3/4+3/4=6/4, а не за счет темповых обозначений, и это тоже один из замысловатых уловок В.Бабаяна: Sostenuto ♩=76 первоначальный темп остается в течение всего произведения от начала до конца. И эти последние два такта приводят к конечному результату, разрешением релаксацией[142] и снятием напряжения, где личность после медитации предстает перед нами успокоившейся, стремящейся к спокойному сну. Таким образом, для выражения медитативной экспрессии в «Медитации» превалирует динамика настроения pp - ffff, от относительной безысходности, экспрессии до возбужденного, стрессового состояния, напоминающего о трагедийном происшествии, которое довело личность

[142] «Релаксация» (от лат. relaxatio-ослабление)- расслабление или реазкое снижение тонуса скелетной мускулатуры вплоть до полного обездвижения. Советский энциклопедический словарь, Москва, 1990, стр. 1128.

до состояния депрессии и к лечебному методу «Медитации» - трансцендентальной медитации[143].

Четыре пласта у двух однотембровых инструментов, фортепиано, развиваются самостоятельно в полном взаимодействии, дополняя друг друга: если в правой и левой руках у 1 фортепиано звучат унисонные аккордовые наслоения в синкопированном ритме, так сказать, ломбардском ритме, то в правой и левой руках у II фортепиано басы, изложенные на фоне задержанных кластерных сопряжений на sffz вроде «дама», - все это способствует напряжению, характеризующему образно-смысловую концепцию построения сочинения, с другой – сродни ашугским инструментальным наигрышам.

Нужно отметить, что в «Медитации» нет конкретных цитат из армянской народной музыки, но используются национально-интонационные обороты, придающие музыке определенную окраску. Именно на основе своей ладовой переменности путем хроматического повышения или понижения, обыгрывания секундовых ходов разворачиваются в мотивные обороты на протяжении всего сочинения, где исходный модус повторяется и служит как остинантной опорой то у одного, то у другого фортепиано. Модус, развиваясь, подвергается также и видоизменениям: мотивное зерно исходного модуса звучит то в основном виде, то в обращении inversia, восходящем и нисходящем движении у обоих фортепиано, что создает великолепный эффект. Так, исходный модус становится носителем образа этого произведения, заменяя собой тему.

Очевидно, что логично выстроив кадансовые завершения 4-х фаз размышлений через‘+, композитор создает арочность драматической концепции сочинения: с одной стороны резюмирующей как каждую из фаз - эпизодов, а с другой - связывающей все 4 фазы в логическую цепь последовательностей самоуглубленности.

---

[143] Трансцендентальная медитация/ от лат. Transcendens - перешагивающий, выходящий за пределы и лат.meditatio-размышление, обдумывание/- техника медитации, использованием мантр, основанная махариши махеш йоги. Техника т.м.-это простая, умственная методика, которой занимаются 20 минут дважды в день, сидя удобно с закрытыми глазами. Во время занятий обычно мыслительный процесс стихает, и достигается особое психифизиологическое состояние «'Спокойной осознанности». Https://ru.wikipedia.org/wiki/ трансцендентальная медитация.

На наш взгляд, «Meditations» Ваграма Бабаяна – глубоко психологическое произведение, отличительной чертой которого является неординарная логика композиционного построения, в котором музыкальное действо развертывается в 4 фазах размышления в вариационной форме по принципу «подобия», с явным признаком рондальности, где выделяются 4 проведения исходного модуса, 4 волны кульминаций, 4 состояния души, и, наконец, 4 пласта двух однотембровых инструментов, отображающих драматургическую концепцию понятия «Медитации». Таким образом, подробный анализ данной диссертационной работы – сочинения «Медитации» В.Бабаяна, не исследованное до сих пор, имеет целью отобразить психофизиологический аспект медитации через музыкальное восприятие.

* * *

Огромное число достаточно интересных произведений для двух фортепиано не позволяет охватить их даже в обзорном разделе данной диссертации, поэтому обратимся лишь к тем, которые представляют необычную модель жанра или редкий образец подхода к этой разновидности ансамблевого исполнительства, определяющим фактором которой является опора на народно-интонационные истоки. «Именно Комитас и Хачатурян в своем подчеркнуто индивидуальном отношении к фортепиано окажутся в числе тех определяющих факторов, которые существенным образом повлияют на процесс становления армянской пианистической школы, станут мощным стимулом к ее саморазвитию, поискам собственного пути»[144]. Сюита «Три пьесы» - «Остинато», «Романс», «Фантастический вальс» - произведение, написанное для двух фортепиано Арамом Хачатуряном в 1945году: «Сюита явилась первым опытом, первым сочинением для двух роялей в армянской музыке»[145]. Первым оригинальным ансамблем в 4 руки для двух фортепиано как необычная модель жанра, на наш взгляд, стала именно эта сюита. Не умаляя ее роли как фундамента в создании фортепианного дуэта, отметим, что эти пьесы - транскрипции оркестровых произведений для двух фортепианно.

Пожалуй первым произведением этого плана стала «Армянская рапсодия» (1949-1950), созданная в содружестве двух великих армянских композиторов -

[144] **Золотова И.** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), Ереван, 2010, стр. 40.
[145] **Хараджанян Р.** Фортепианное творчество Арама Хачатуряна, Ереван, 1973, стр. 155.

Александра Арутюняна и Арно Бабаджаняна. Опыт соавторства в мире музыке крайне редок, а соавторство, предполагающее еще и дальнейшее совместное исполнение, можно считать явлением уникальным, по крайней мере, в армянской музыке. Заметим, что крайне редким явлением и по сей день считаются оригинальные произведения для фортепианных дуэтов в 4 руки. Подчеркнем, что еще в 1894г. Александр Спендиарян стал одним из первых, кто создал ряд оригинальных ансамблевых произведений для этого вида музицирования, представляющих собой классическую модель дуэтного жанра, в частности, «Полонез», «Траурный марш», а также неизвестное доселе сочинение «Гадалка» (Vivace, Andante Sostenuto) для четырехручного фортепианного ансамбля[146]. Это произведение, на наш взгляд, представляет огромную ценность, и его можно считать шедевром в камерно - ансамблевом жанре армянского фортепианного дуэта, так как композитор представляет равноправное распределение исполнительских (тематических, фактурных и других) функций между первой и второй партиями фортепиано[147]. В этой связи в обзорном разделе, посвященном фортепианным ансамблям, уделим внимание тем сочинениям, которые несут в себе признак нетрадиционного, оригинального обращения к этому виду исполнительства.

Одним из композиторов, внесших свой вклад в развитие жанра фортепианного ансамбля, является Арег Лусинян, перу которого принадлежит ряд произведений для двух фортепиано. Одним из наиболее востребованных являются два сборника – «Две пьесы для фортепиано» для исполнения в 4 руки (1955г.)[148], и «Сюита» для двух фортепиано[149] (рукопись, 1956г.) - оба сборника двухчастны.

В «Сюите» для двух фортепиано сочетание пьес «Прелюд» и «Танцевальная» складывается в сюиту по качеству разножанровости: здесь представлены два наиболее распространенных в народе жанра - песня и танец. Это сочетание есть во всех обрядах, связанных с жизнью народа, поэтому сюита Арега Лусиняна по своему

---

[146] **Սպենդիարեան Ալեքսանդր**, «Գուշակուհին» քառաձեռն դաշնակի համար, Գահիրէ, 2000, 15 էջ (Spendiarian Alexander, «The Diviner» for piano four hands, Egipt, Cairo, 15 p.).

[147] Отметим также дуэты Романоса Меликяна для фортепиано в 4 руки «Свирель, Кармир Банак (Красная Армия), Айс аравот (В это утро)» (М., 1934). **Апоян Ш.** Указ. соч., стр. 230.

[148] **Лусинян А.** Две пьесы для фортепиано в 4 руки, авторское издание, Ереван, 2003, 20 стр.

[149] **Лусинян А.** Сюита для двух фортепиано, Ереван, 2004, 16 стр.

сущностному началу является лаконичной стилизацией в народном духе.

Еще больший интерес представляет собой альбом из двух танцевальных пьес для четырехручного исполнения. Игра в 4 руки для фортепиано – чрезвычайно распространенный вид салонного музицирования, однако как вид оригинального обращения в наши дни практикуется редко. Дело в том, что именно в этом виде исполнительства вырабатывается наиболее четкое представление о творческом партнерстве, поскольку посадка исполнителей рядом перед клавиатурой одного инструмента неизбежно создает ощущение творческого партнерства, одним из важнейших факторов которого является наглядное распределение исполнительских функций между пианистами. Обе танцевальные пьесы «Грациозный» (Величественный) танец и «Молодежный танец» очень близки танцам народным и по интонационному строю, и по характеру ритмики. Эти пьесы, скорее всего, могут быть причислены к музыке оригинальной, а не стилизованной.

Четыре пьесы для двух фортепиано (Златомать Анаит, Айрен, Конный поход предков, Аллилуйя) Эдгара Оганесяна (1996) отличаются национальной самобытностью. Все творчество Оганесяна насыщено яркой экспрессией, движением, высоким эмоциональным напряжением. В этих же пьесах все предельно лаконично и прозрачно. Оба фортепиано представлены в функциональном взаимодополнении, часто имитационном. В первой пьесе - «Златомать Анаит» - преимущественно использован прием линеарного и унисонного движения в каждой из партии роялей. Во второй пьесе - «Айрен» - выражен символ древнего армянского поэтического жанра, поэтому пьеса помпезно торжественная, а музыкальные фразы подобны поэтической речи. В третьей пьесе - «Конный поход предков» - явно ощущается фактурное функциональное распределение между двумя фортепиано, при эффекте перехода лидерства от одного инструмента к другому. В четвертой пьесе - «Аллилуйя»[150], - напротив, наблюдается абсолютное смешение фактурной функциональности, образно - это единый инструмент с расширенным

[150] **Оганесян Э.** Четыре пьесы для двух фортепиано, сб. Фортепианных произведений, Ереван, 2006, стр. 84. Первое исполнение; 03.10.1996г., на концерте в зале ЕГК им. Комитаса, посвященном 70-летию основания ЕГК. Произведение «Аллилуйя» впервые была представлена широкой аудитории замечательным дуэтом - ныне профессорами ЕГК Карине Гаспаряном и Нелли Назарян (см.: **Мовсисян Ц.** Эдгар Оганесян, Жизнь в воспоминаниях, Ер., 1998, стр. 249.

кругом исполнительских возможностей. Эти пьесы Эдгара Оганесяна - достойный вклад в данный жанр.

Нельзя обойти стороной знаковое для всей армянской музыки произведение «Интеграл» (от лат.integer - целый)[151] (1987) для двух фортепиано (фортепианный дуэт) Левона Аствацатряна, написанное в вариационной форме с подзаголовком «10 вариаций для двух фортепиано с четырьмя интервалами литовской народной песни», сконструированное в программном и графическом сопоставлении, представленном в изображении математических фигур. Отметим, что в основе произведения заложены интервальные модусы, извлеченные из основы литовской народной песни, по структурным особенностям подобной армянской. Так и в художественном смысле «Интеграл» Л. Аствацатряна призван продемонстрировать художественную идентичность народных песен двух очень разных культур, а сведение их качественной идентичности в едином художественном произведении - и есть взаимная интеграция музыкальных культур. «Композитор сперва осуществляет структурный анализ одной или нескольких народных мелодий, результаты которого –после соответствующей классификации и селекции - становятся решающим фактором как в формулировке композиционного замысла, так и в конструировании формы и в выборе выразительных средств музыкального сочинения»[152].

Это произведение было сочинено по заказу рижского фортепианного дуэта – Норы Новик и Раффи Хараджаняна - специально для галаконцерта, где было исполнено много произведений советских композиторов на тему этой литовской песни.

Соната для двух фортепиано[153] (рукопись, 1994), написанная Эдуардом Садояном с подзаголовком «Протест насилию» (Сумгаит, Баку, Арцах), относится к числу армянских, модернистических произведений самых передовых, современных времен. С точки зрения формообразования это одночастное произведение, сконструированное в свободной форме с внутриэпизодным развитием (13 эпизодов), где каждый эпизод, с одной стороны – выражение внезапного варварского нападения азербайджанских нацистов, уничтожение людей армянского

---

[151] **Аствацатрян Л.** Интеграл для двух фортепиано, Ереван, 1998, стр. 23.
[152] **Арановский М.,** Симфонические искания, Ленинград, 1979, стр. 135.
[153] **Садоян Э.** Соната для двух фортепиано (1987, рукопись).

происхождения, с другой – проявление незыблемой воли и духа армян. Произведение в основном построено на приемах «приготовленного» фортепиано – это препарирование 12 звуков, которые изменили специфическую трактовку звучности фортепиано, расширяя пространство звукового материала[154].

Интересное замечание о «подготовленном фортепиано» встречаем в книге М.Чулаки: «Инструменты симфонического оркестра»: «На молоточки инструмента накалываются кнопки, сообщающие звучанию бряцающий (клавесинный) оттенок; облегченная подготовка ограничивается наложением на струны листов плотной бумаги, цепочек или каких-либо иных зудящих, звенящих и тому подобных предметов»[155].

Соната Э.Садояна начинается одновременным sff у двух однотембровых фортепиано: в правых руках – кластер ладонью в нижнем регистре, в левых – ударом палочкой по струнам нисходящим glissando. Это первое сонорное средство становится для сонаты первой звучащей единицей, которая характеризует «удар» и предвещает начало выражения гнева, протеста насилию. Этот удар настораживает: этим ударом начинается вступление, и таким же ударом кончается произведение.

В конце автор создает фон молчания, как дань уважения погибшим жертвам «геноцида армян XX века». ------ …….«Минута молчания»…….

Здесь тишина одновременно у двух фортепиано, затем повторяется то же самое три раза, как будто благословляя, успокаивая молитвой оставшихся в живых людей: тут нужно отметить смысловую значимость молчания как символа знакового принципа. И, наконец, выдержанными звуками c-e-d на долгой fermata кончается соната с призывом: – «Н е т н а с и л и ю!!!».

На наш взгляд, это произведение Эдуарда Садояна – сценическая драма, воплощенная автором в жанре сонаты, вероятно, потому, что произведение имеет достаточно масштабные формы.

---

[154] До Кейджа к подготовленному роялю обращались французские композиторы Морис Делаж (1879-1961), Морис Равель(1875-1937), а также американский композитор - пианист Генри Коуэлл (1897-1965) - среди его учеников: Дж. Гершвин, Дж. Кейдж, Лу Харрисон, Д. Ардженто.

[155] **Чулаки М.** Инструменты симфонического оркестра, Москва, 1983, стр. 163.

ВЫВОДЫ

Жанры камерно-инструментальной музыки в национальной музыкальной культуре представлены очень широко, причем не только для фортепиано со струнными или духовыми в виде традиционных инструментальных комбинаций (камерная соната для фортепиано со струнным или духовым инструментом, фортепианное трио и квинтет), но и в весьма своеобразных сочетаниях.

Жанры камерно-инструментальной ансамблевой музыки Армении второй половины XX века представлены не менее, чем в трех фазах развития: традиционно-классической, в разных формах экспрессионизма и в различных техниках музыкального авангардизма. Очевидным фактом является достаточно интенсивная тенденция освоения как различных композиторских техник, так и развитие своеобразных музыкальных форм, порожденных спецификой национального музыкального мышления. В русле развития национальной музыкальной культуры ряд образцов камерно-инструментальных произведений не только являются продуктом национального менталитета, но и обращены к образности других культур, сыгравщих важную роль в развитии мировой цивилизации. В произведениях армянских композиторов явственно отслеживается тенденция к приемам музыкального символизма, что зачастую смещает акцент качественности с его технического устройства, даже если оно в этом плане совершенно, на его рельефную образность и духовную значимость.

Камерно-инструментальная музыка Армении является творческой лабораторией армянских симфонистов, а подавляющее число рассмотренных в диссертации произведений принадлежит перу композиторов, создавших высокие образцы симфонизма. Это очевидно еще и потому, что в рассмотренных произведениях ощутима тенденция к техническим приемам симфонического письма. Стремление к смысловой символичности воплощенных образов является очевидной устремленностью к монументальности выраженной идеи, что и становится основным и важнейшим качеством симфонического мышления. Обилие приемов контрапунктического письма тоже является фактором, непосредственно связанным с явлением симфонизма.

Многообразие внутрижанровых моделей, представленных в диапазоне от миниатюризма до монументальности, свидетельствует о том важном обстоятельстве, что это направление национального музыкального творчества во второй половине XX столетия находился в состоянии бурного развития, основной особенностью которого является креативность, поиск новых форм и художественных объектов. Эта важнейшая тенденция в камерно-инструментальных жанрах армянской музыки охватила все поколение композиторской школы Армении и позволяет надеяться, что она и в дальнейшем привнесет в национальную музыкальную культуру много нового, интересного и духовно возвышенного.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Книги, статьи:

1. **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество, «Советакан грох», Ереван, 1985, 208 стр.
2. **Апоян Ш.** Фортепианная музыка Советской Армении, «Айастан», Ереван, 1968, 247 стр.
3. **Арановский М.** Симфонические искания, «Советский композитор», Ленинград, 1979, 288 стр.
4. **Асафьев Б.** Книга о Стравинском, «Музыка», Ленинград, 1977, 90 стр.
5. **Геодакян Г., Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка, Музыкальная культура Арм. ССР, сб. статей, «Музыка», Москва, 1985, 340 стр.
6. **Глебов И.** Музыкальная форма как процесс, госиздат «Музыкальный сектор», Москва, 1930, 192 стр.
7. **Гумреци** Николай Фаддеевич Тигранов и Музыка Востока, издание автора, Ленинград, 1927, 46 стр.
8. **Джагацпанян К.** Ритм национальной речи и музыки, «Советакан грох», Ереван, 1986, 176 стр.
9. **Золотова И.** Пути развития пианизма в Армении (вторая половина XX века), Ереван, «Комитас», 2010, 356 стр.
10. **Зурабян Ж.** Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-1960г.г., «Комитас», Ереван, 2002, 160 стр.
11. **Кокжаев М.** Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля, издательский дом «Композитор», Москва, 2006, 467 стр.
12. **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Госмузиздат, Ленинград, 1958, 628 стр.
13. **Левая Т., Леонтьева О.,** Камерно-инструментальная музыка, Пауль Хиндемит, Жизнь и творчество, «Музыка», Москва, 1974, 448 стр.
14. **Мовсисян Ц.,** Эдгар Оганесян, Жизнь в воспоминаниях, «Тигран Мец», Ереван, 1998, 630 стр.

15. Музыкальный энциклопедический словарь, изд-во «Советская энциклопедия», Москва, 1990, 672 стр.
16. **Овунц Г.** Мысли о гармонии, «Мшакуйт», Ереван, 1995, 16 стр.
17. **Пашинян Э.** Суперладовая система армянской народной музыки и ее проявление в творчестве современных композиторов, в сб. «Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур», изд-во Госмузпед. института им. Гнесиных, Москва, 1983, стр. 196.
18. **Рухкян М.** Талана решает все, «Эфир», 7 (769), Ереван, 12.02.2009, стр. 23.
19. **Рухкян М**. Портреты армянских композиторов, очерки, изд-во Наири, Ереван, 2009, стр.236.
20. **Саркисян С.** Армянская музыка в контексте XX века, Исследование, издательский дом «Композитор», Москва, 2002, 296 стр.
21. **Севак П.,** Путник, «Советакан грох», Ереван, 1981, 296 стр.
22. Советский энциклопедический словарь, «Советская энциклопедия», Москва, 1990, 4-ое издание, 1630 стр.
23. Сто (100) величайших армян XX века, «Великая Армения», Москва, 2006, 240 стр.
24. **Тер-Симонян М.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении, изд-во АН Арм. ССР, Ереван, 1974, 155 стр.
25. Французско-Русский словарь, «Советская энциклопедия», Москва, 1971, 91 стр.
26. **Холопов Ю.** Введение в музыкальную форму, издательство МГК им. П.И.Чайковского, Москва, 2008, 432 стр.
27. **Усов Ю.** История отечественного исполнительства на духовых инструмента, «Музыка», Москва, 1975, 200 стр.
28. **Хараджанян Р.** Фортепианное творчество Арама Хачатуряна, «Айастан», Ереван, 1973, стр. 196.
29. **Чулаки М.** Инструменты симфонического оркестра, «Музыка», Москва, 1983, 163 стр.
30. **Փաշինյան Է.** Հարաբերական երաժշտական լսողության լադային զարգացման հարցի շուրջը, մեթոդական ձեռնարկ, «Ոսկան Երևանցի»,

Երևան, 2000, 11 էջ:

Ноты:

31. **Аристакесян Э.** Произведения для двух скрипок и фортепиано, «Арчеш», Ереван, 1997, 32 стр.
32. **Арутюнян А.** Пьеса для фагота и фортепиано, «Айпетрат», Ереван, 1958, 5 стр.
33. **Аствацатрян Л.** Интеграл, изд-во ЕГК им Комитаса, Ереван, 1998, 23 стр.
34. **Бабаджанян А.** Соната для скрипки и фортепиано, «Айпетрат», Ереван, 1963, 45 стр.
35. **Бабаджанян А.** Фортепианное трио для скрипки, виолончели и фортепиано, сб. Фортепианное трио армянских композиторов, «Луйс», Ереван, 1988,148 стр.
36. **Бабаян В.** Концерт для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, партитура, «Комитас», Ереван, 2002, 38 стр.
37. **Багдасарян Э.** Фортепианный квинтет, госмузиздат, Москва, 1952, 120 стр.
38. **Джрбашян С.** Фортепианный квинтет, госмузиздат, Москва, 1953, 70 стр.
39. **Ерканян Е.** Соната для скрипки и фортепиано №1, сб. Скрипичных сонат, «Советакан грох», Ереван, 1983, 160 стр.
40. **Кокжаев М.** Соната для скрипки и фортепиано, сб., Сонаты советских композиторов для скрипки и фортепиано, вып. 2, «Советский композитор», Москва, 1989, 88 стр.
41. **Лусинян А.** Две пьесы для фортепиано в 4 руки, авторское изд., Ереван, 2003, 20 стр.
42. **Лусинян А.** Сюита для двух фортепиано, авторское издание, Ереван, 2004, 16 стр.
43. **Мансурян Т.** Соната №1 для скрипки и фортепиано, сб., Скрипичные сонаты, «Советакан грох», Ереван, 1983, стр. 3-29
44. **Мансурян Т.** Соната №2 для скрипки и фортепиано, сб. Сонаты для скрипки (виолончели, альта) и фортепиано, «Советакан грох», Ереван, 1987, 65-76 стр.
45. **Мансурян Т.** Соната для альта и фортепиано, «Музыка», Москва, 1967, 25 стр.
46. **Меликян Г.** Соната для скрипки и фортепиано, сб. Скрипичные сонаты, «Советакан грох», Ереван, 1983, 160 стр.

47. **Меликян Г.** Соната для альта и фортепиано, «Айастан», Ереван, 1974, 15 стр.
48. **Мирзоян Э.** Соната для виолончели и фортепиано, «Советский композитор», Москва, 1974, 36 стр.
49. **Овунц Г.** 10 инвенционных пьес для медных духовых инструментов и фортепиано, «Советакан грох», Ереван, 1975, 40 стр.
50. **Овунц Г.** 2 пьесы для гобоя и фортепиано, «Асогик», Ереван, 2004, 7 стр.
51. **Овунц Г.** 2 пьесы для фагота и фортепиано, «Асогик», Ереван, 2004, 7 стр.
52. **Оганесян Э.** Соната-эпитафия для виолончели и фортепиано, «Советский композитор», Москва, 1979, 32 стр.
53. **Оганесян Э.** Фортепианный квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано, «Советский композитор», Москва, 1958, 135 стр.
54. **Оганесян Э.** Четыре пьесы для двух фортепиано, сб. Фортепианных произведений, «Айастан», Ереван, 2006, 84 стр.
55. **Саркисян Р.** Соната для виолончели и фортепиано, «Советский композитор», Москва, 1980, 51 стр.
56. **Сарьян Г.** Соната №2 для виолончели и фортепиано, «Арчеш», Ереван, 1998, 32 стр.
57. **Тертерян А.** Соната для виолончели и фортепиано, «Советский композитор», Москва, 1960, 38 стр.
58. **Хагагортян Э.** Фортепианный квинтет, Госмузиздат., Москва, 1960, 82 стр.
59. **Читчян Г.** Соната для альта и фортепиано, сб. Произведения советских композиторов для альта и соло альта, «Советский композитор», Москва, вып. 1, 1992, 62-87 стр.
60. **Չուհաճեան Տիգրան,** «Կաիոթ» ջութակի, թաւջութակի, դաշնակի եւ հարմոնիումի համար, Հրատարակութիին՝ Գահիրէի՝ Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միութեան «Սաթենիկ ճ.Չագըր Հիմնադրամ», Գահիրէ, Եգիպտոս, 2000, 42 էջ
61. **Սպենդիարեան Ալեքսանդր**, «Գուշակուհին» քառաձեռն դաշնակի համար Հրատարակութիին՝ Գահիրէի՝ Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միութեան «Սաթենիկ ճ.Չագըր Հիմնադրամ», Եգիպտոս, Գահիրէ, 2000, 15 էջ

62. **Babayan Vahram,** «Mantra - Guasi sonata» pour Saxophone Soprano et Piano. Alphonse Leduc, Editions Musicales, Franse, op. 81, 1983, 10 p.
63. **Shakaryan Stepan,** French Quintet (Retro) for piano, two violins, viola and cello, «Archesh» publishing house, Erevan, 1994, 79 p.
64. **Spendiarian Alexander**, «The Diviner» for piano four hands, Egipt, Cairo, 15 p.
65. **Tchouhadjian Dikran,** «Gavotte» for violin, cello, piano and harmonium, Egipt, Cairo, 2000, 42 p.

Рукописи:

1. **Азнаурян С.** Соната для виолончели и фортепиано (1999), рукопись из личного архива композитора
2. **Азнаурян С.** Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1999), рукопись из личного архива композитора
3. **Азнаурян С.** Фортепианный квинтет «Alla Pulcinella» для гобоя, скрипки, виолончели, большого барабана и фортепиано (1999), рукопись из личного архива композитора.
4. **Бабаян В.** Соната для флейты и фортепиано, op. 78 (1982), рукопись из личного архива композитора
5. **Бабаян В.** Соната для альта и фортепиано, op. 88 (1985), рукопись из личного архива композитора
6. **Бабаян В.** «Monada» - трио для флейты, гобоя и фортепиано, op. 108 (1995), рукопись из личного архива композитора
7. **Бабаян В.** «Медитации» для двух фортепиано, op. 113, 1997г., рукопись из личного архива композитора
8. **Кокжаев А.** Соната для альта и фортепиано (1995), рукопись из личного архива композитора
9. **Кокжаев М.** Трио – Вариации «Сквозь Времена и Пространство» для скрипки, виолончели и фортепиано (1998), рукопись из личного архива композитора
10. **Кокжаев М.** Фортепианный квинтет «Витражи и фрески» для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано или чембало (1999-2000), рукопись из личного архива композитора

11. **Петросян К.** Соната для гобоя и фортепиано (1974), рукопись из личного архива композитора
12. **Садоян Э.** Соната для двух фортепиано (1987), рукопись из личного архива композитора
13. **Чаушян Л.** Соната для кларнета и фортепиано (1996), рукопись из личного архива композитора
14. **Astvazatourian L.,** «Europolis» pour deux pianos et cinq interprètes (man/pt, 1999), рукопись из личного архива композитора
15. **Astvazatourian L.,** «Digitales rouges» (Contre la gverre... daus la paix) pour deux pianos et 3 interprètes (manuscript, 1995), рукопись из личного архива композитора
16. **Babayan V.,** Sonata for piano and Timpani, manuscript, op. 32 (1970), рукопись из личного архива композитора.

П Р И Л О Ж Е Н И Е

НОТНЫЙ МАТЕРИАЛ

ГЛАВА I

Фортепианные ансамбли со струнными инструментами

§1. Ансамблевое сочетание фортепиано со скрипкой, альтом и виолончелью.

а) Арно Бабаджанян - Соната для скрипки и фортепиано (1959).

Пример 1.

f-des-b-e-f/x-c **(des-d-f-fis- d-b-h-g-dis-e-cis-c-ces)**

1 - 2 - 3 -4 - x - 5 **1-2 - 3 -4 - x - 5- 6-7- 8- 9-10- 11-12.**



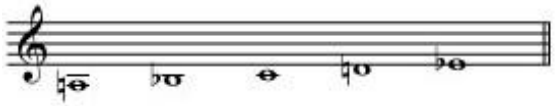
Пример 2. а)



б)



Схема 1.



Пример 3.



Пример 4.

а)



б)



Пример 5.



Пример 5а.



Пример 6.



Пример 6а.



Пример 7.

gis-h-dis-dis/x-e-d-b-g-cis-d/x-g/x-b/x-es
1- 2 - 3 - x - 4 - 5- 6-7 - 8 - x – x – x – 9
e-cis-his-cis/x-e/x-fis-dis-c-f-fis/x-d-h-ais-fisis(fx)-g
1-2 – 3 - x- x - 4 - 5 – 6 -7- x- 8- 9 - 10 - 11 - 12

II



Пример 8.



Пример 9.



Пример 10.



Пример 11.



a-h-c-d-dis-eis-fis-gis-a/x-e-c/x-a/x-g-d/x-b-g/x
fis-cis-c-h-a-gis-fis/x-eis + e-g-es-ges-d-f-cis-e/x (7+7)
1-2-3-4-5- 6- 7 -8- x- 9- x- x- 10- x- 11-x

fis-cis-c-h-a-gis-fis/x-f + e-g-es-ges-d-f-des-fes
1- 2- 3- 4- 5- 6- x - 7 + 1-2-3- 4- 5- 6- 7- 8 /7+8/

Схема 2.

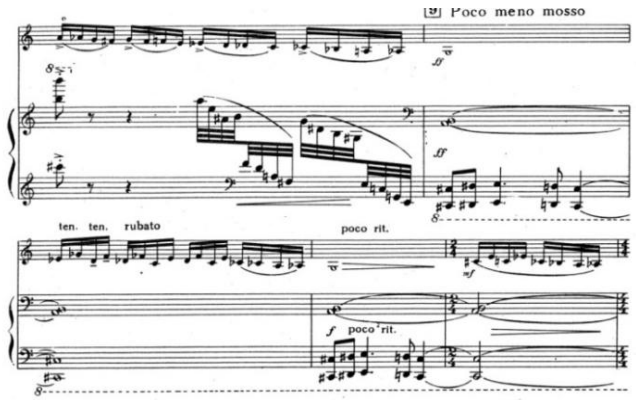


Пример 12.



Пример 13.





Пример 13а.





Пример 14.



Пример 15.



Пример 16.



Пример 17.



Пример 18.



Пример 19.



Пример 19а.



Пример 20



Пример 20а.



Пример 21.



б) Ерванд Ерканян - Соната для скрипки и фортепиано (1971).

Схема 3.



Схема 4.

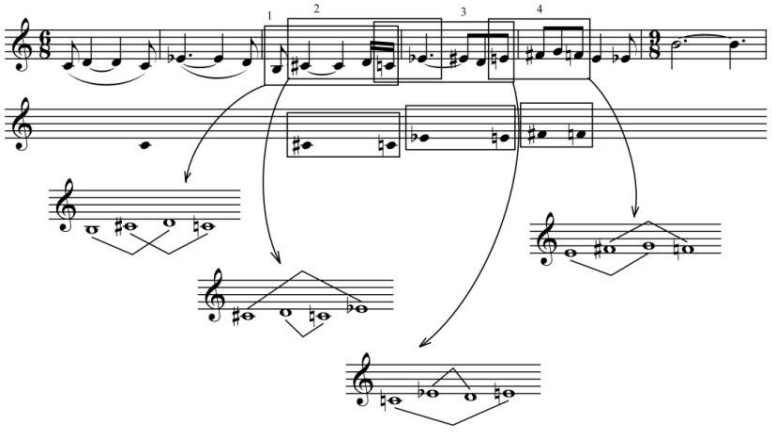


Схема 5.

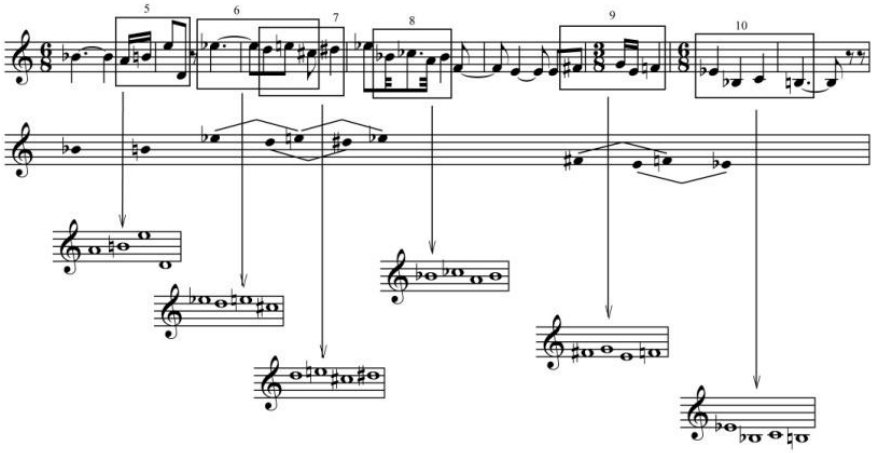


Схема 6.

а) - 6т., б) - 7т., в) - 9т.)



Схема 7 .

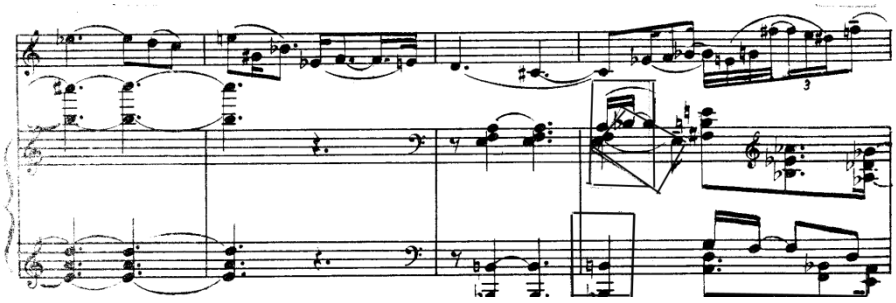


Схема 8.

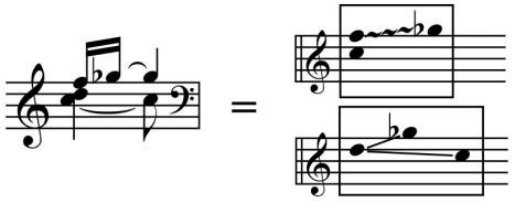


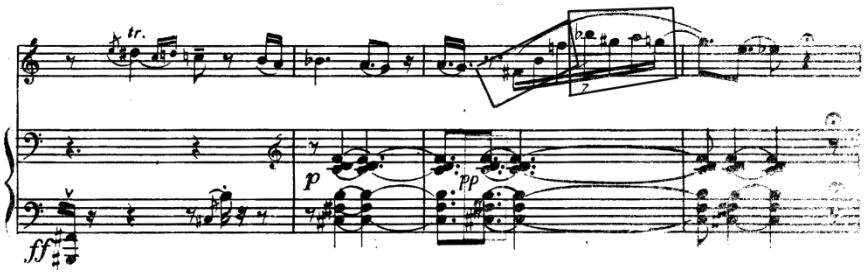
Схема 9.



Схема 9 а:



Схема 10.



Пример 22.



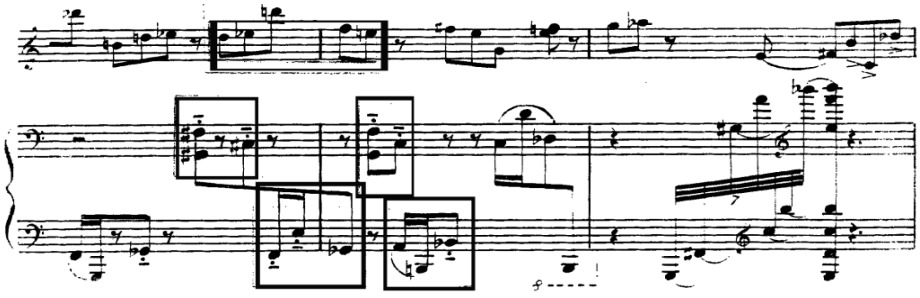
Пример 23.



Схема 11а.



Схема 11 б.



Пример 24.

а)



б)



в)



&2.Тигран Мансурян - Соната для альта и фортепиано (1963).

Пример 25.

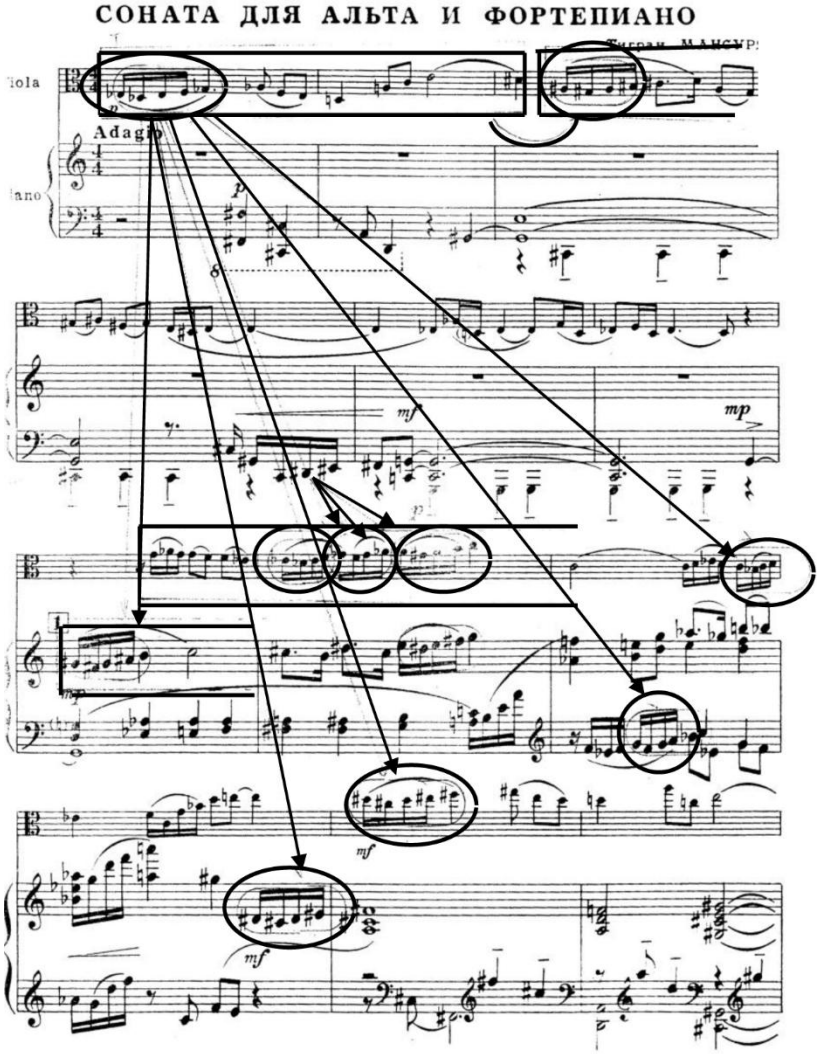
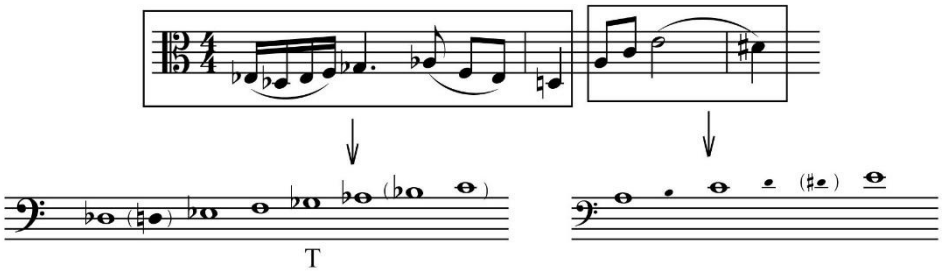


Схема 12.



Пример 26.



Пример 27.

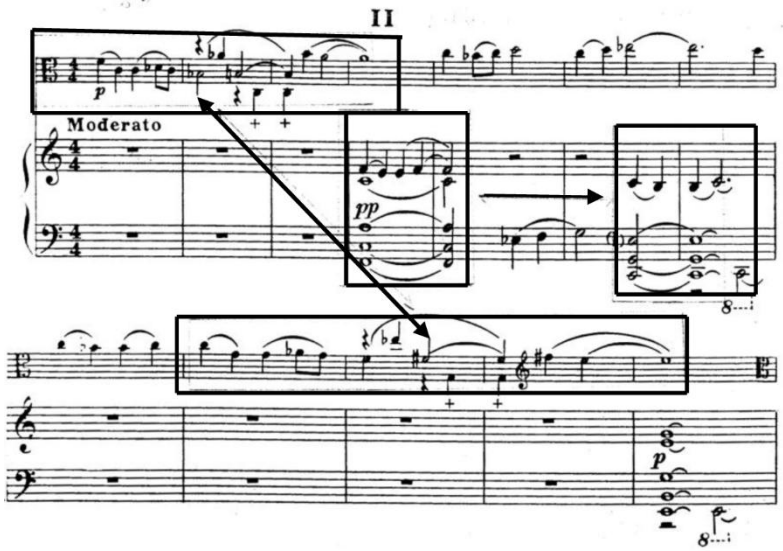


Схема 13.



Пример 28.



Пример 29.



Пример 30.



Пример 31.



Пример 32.



Пример 33.



Пример 34.

gis-ais-h-cis-c-e-g-fis-e/x-b-es-es/x;- as-b-des-es//a-h-c-d-e-
1- 2- 3- 4- 5-6-7- 8- x- 9 -10 - x.

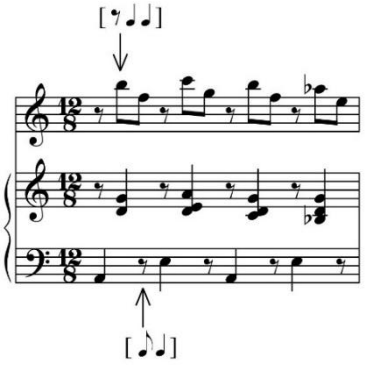
III



Пример 35.



Схема 14.



Пример 36.

а)



б)



Пример 37.

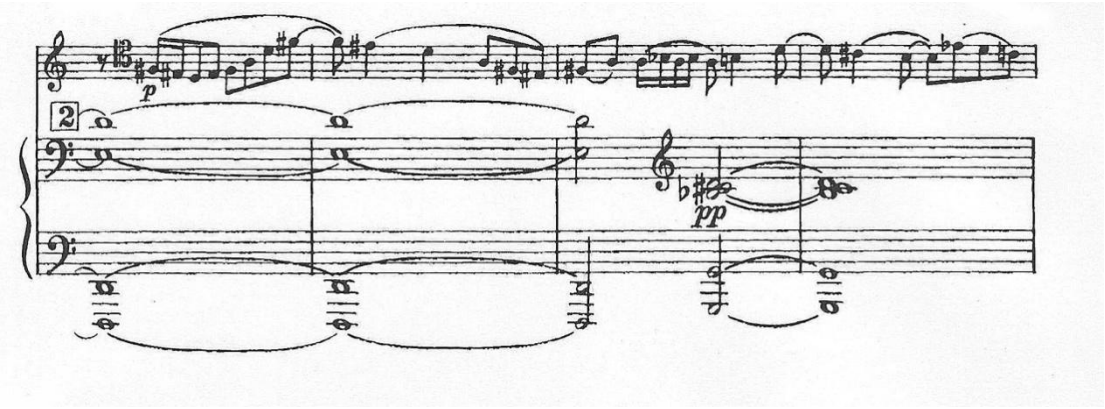


Пример 38.



&3. Эдвард Мирзоян – Соната для виолончели и фортепиано (1967).

Пример 39.



Пример 40.



Пример 41.



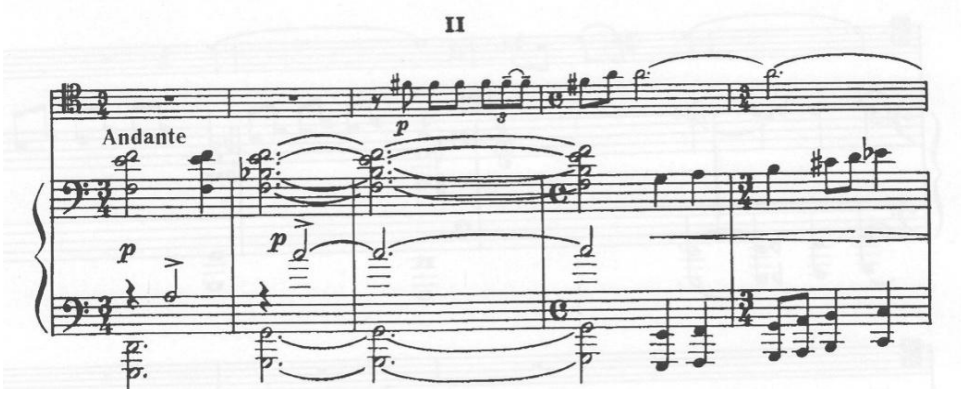
Пример 42.



Пример 43.



Пример 44.



Пример 45.



Пример 46.



Пример 47.



Пример 48.



Пример 49.



Пример 49а.



Пример 50.



ГЛАВА II

& 1. Арно Бабаджанян – Фортепианное Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1952).

Пример 51 а).



Схема 15.



Пример 51 б).

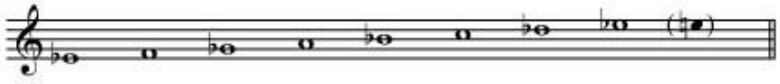


Пример 52.



Схема 16.

Промежуточный лад



Пример 53.



Пример 54.



Пример 55.



Пример 56.



Схема 17.



Пример 57.



Пример 58.



Пример 59.



Пример 60.



Пример 61.

а) **б)**



в)



Пример 62.



Схема 18.



Пример 63.



Пример 64.



Пример 65.



Пример 66.



Пример 67.



Пример 68.



Схема 19.



&2. КВИНТЕТЫ

ЭДГАР ОГАНЕСЯН - ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано (соч.12., 1955г.).

Пример 69.



Пример 70.



Схема 20.



Пример 70.



Схема 21.



Пример 71.



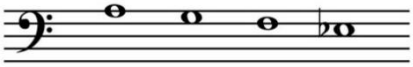
Пример 72.

а) **б)**





Схема 22.



Пример 73.



Пример 74.



Пример 75. а)


33
16
f
pizz.
16
f

б)


35
17
ff
ff appassionato
ff molto energico


36
ff
151

Пример 76.



Пример 77.



Пример 78.



Схема 23.



Пример 79.



Пример 80.



Пример 81.



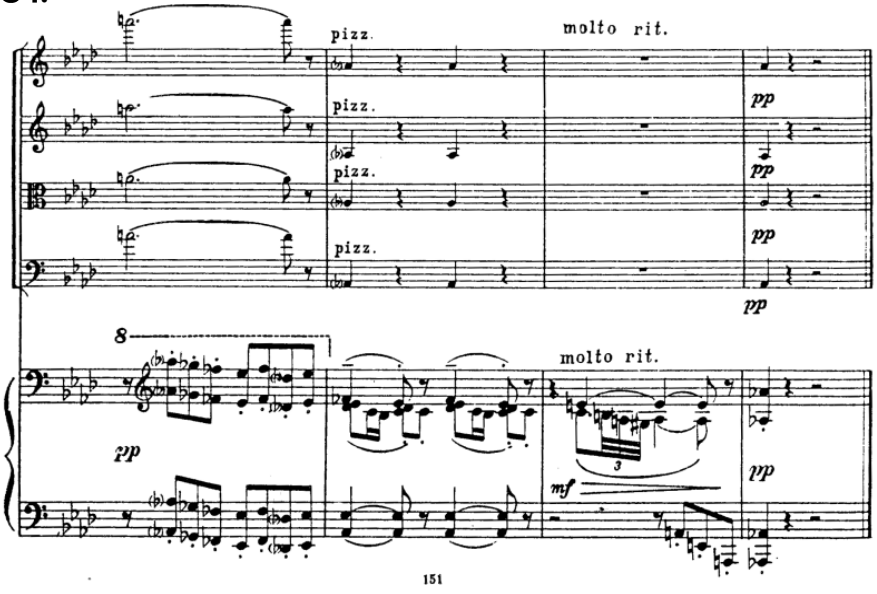
Пример 82.



Пример 83.



Пример 84.



Пример 85.



Пример 86.



Пример 87.



Пример 88.



Пример 89.

а)



б)


molto rit.
rit.
rit.
molto rit.
94
53 tempo rubato
recitando
53 tempo rubato
151

Пример 90.


96
54
arco (senza vibrato)
(senza vibrato)
54
97
151

Пример 91.


55
pp
(quasi arpa-flagioletto)
quasi piccolo
98
molto rit.
pizz.
molto rit.
151

Пример 92.



Пример 93.



Пример 94.

а)


113
65
ff furioso
ff furioso
ff furioso
ff furioso
65
ff
ff furioso
8
8
151

б)


62
arco
p
p
p
pizz.
62
8
f secco
108
8
8
151

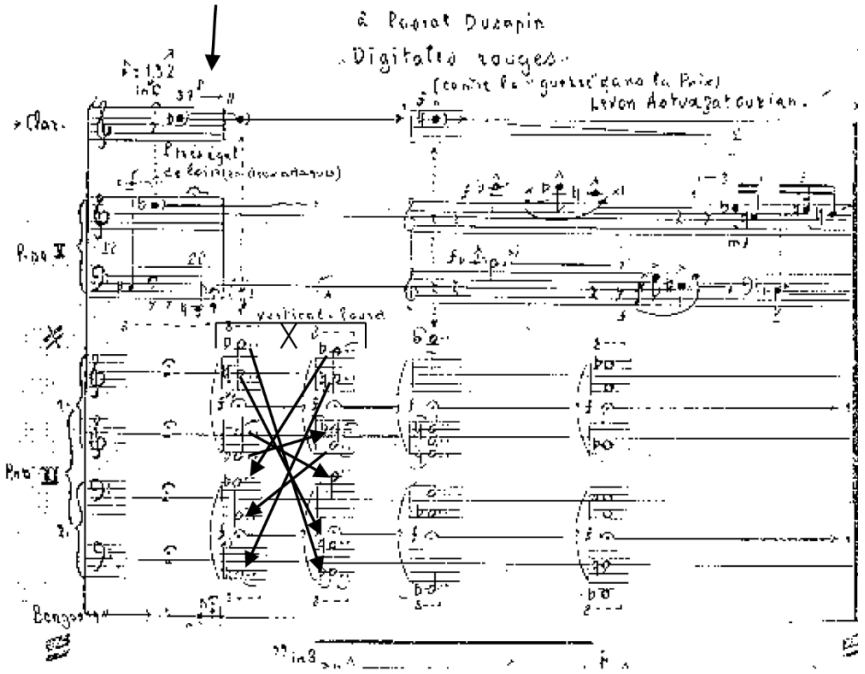
ГЛАВА III

Фортепианные ансамбли в составе духовых инструментов, ударных и фортепиано.

&1. Lévon Astvazatourian «Digitales rouges» (Contre la gvérre, daus la paix). Pour clarinette, deux pianos et 3 interprètes, Bongos (manuscript, 1995).

&1. Левон Аствацатрян – «Красные отпечатки пальцев» (Против войны в мире!!) для двух фортепиано (трех исполнителей), кларнета и бонгов (рукопись,1995).

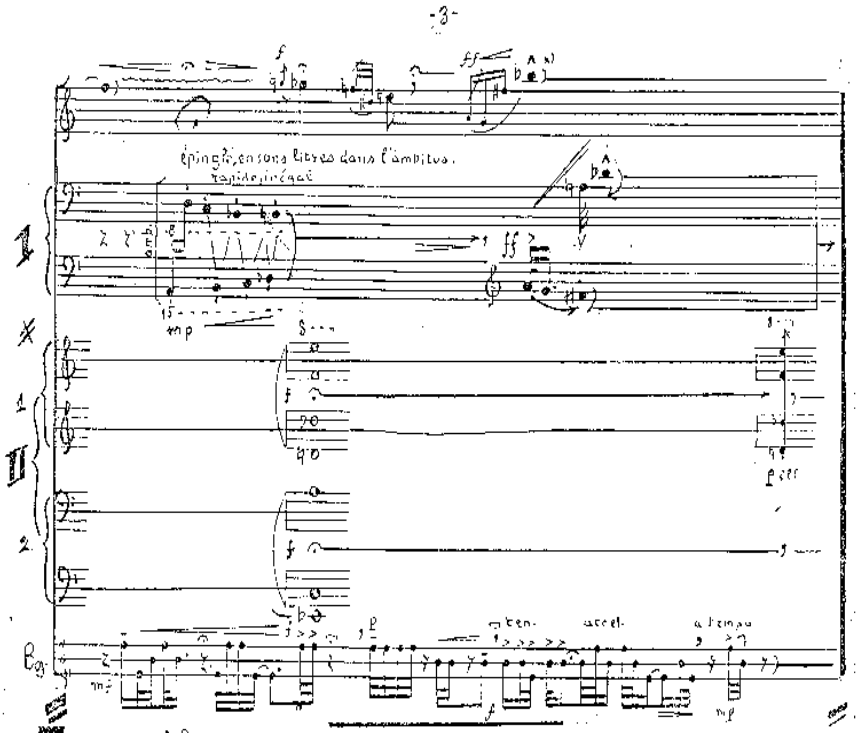
Пример 95 а.



б)



Пример 96.



Пример 97.



Пример 98.



Пример 99.

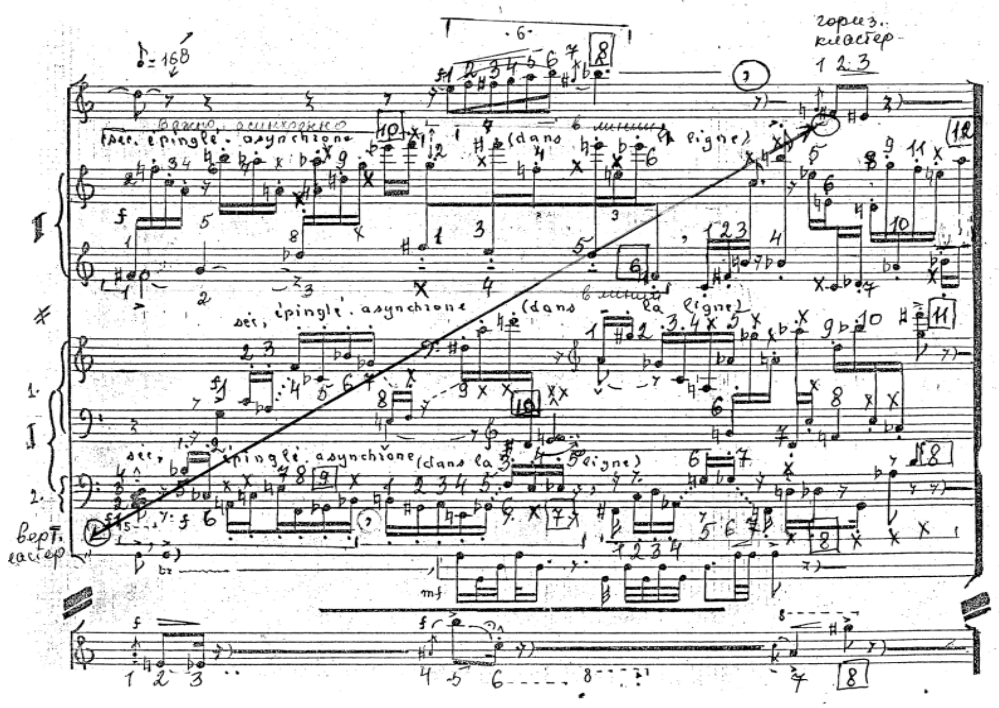
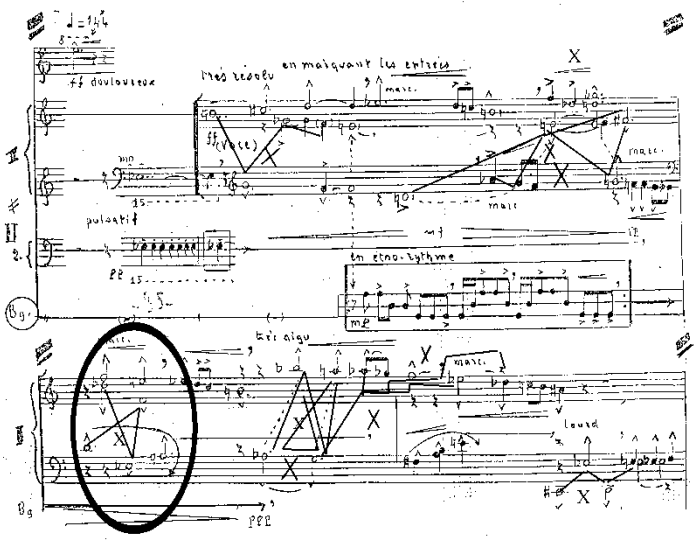


Таблица 1.

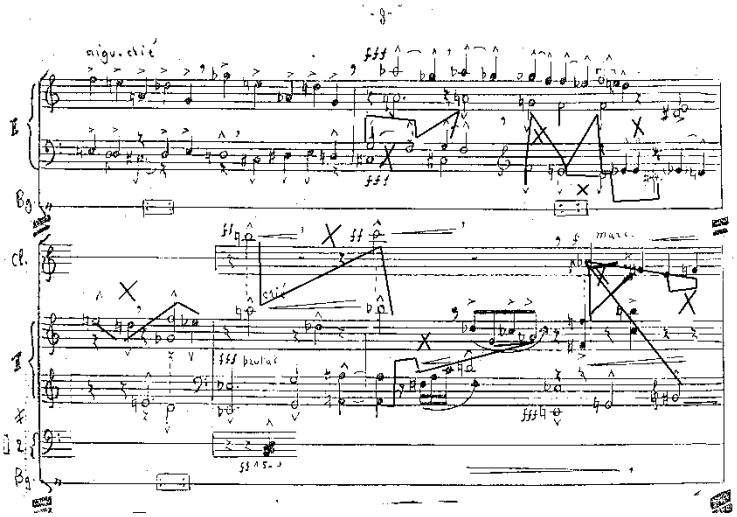
Первое фортепиано:		
fis-f_1-c-a-g-h_1-as-a_1-des-a_1-as-d_1-g-es-f. 1-2-3-4-5-6- 7- x- 8 –x -x- 9-x-10-x		c-fis-h_1-c-b-h_1-es-e_1-c-des-d_1-g-as-f-e_1-b-a. 1-2- 3-x-4-x-5- 6- x-7- 8-9-10-11-x-x-12
fis-g-e-fis-f_1-d-e_1-e_1-es-f_1		fis - g- des –fis – e – d - f_1
1-2-3-x-4-5-x-x-6		1 - 2 - 3- x - 4 -5 - 6
		серии из 6, 10, 12 /-ти тонов
Второе фортепиано: первая партия:		
g-c-as-f-ces-b-ges-e_1-f-fis-c-f_1-dis-e_1-f		c-fis h -c -b -h -es- e -c-des -d -g -as- f-e- b -a
1-2- 3- 4- 5- 6- 7 8-x-9-x-x-10-x-x		1-2- 3- x-4- x- 5- 6- x -7 - 8- 9- 10-11-x-x-12
g-e_1-dis-e_1/ f-a-ges-g_1-d-c-f_1-c-as 1-2-3- x- 4-5-x-6-x-7-8–x-x-9		серии из 9, 10, 12 -ти тонов
Вторая партия:		
a-h-c-d/-b-ces-a_1-c_1-e_1-f-ges-b	h_1-gis-a-e_1-ges-f-e-es	fis-c-d-as-g_1-ges-f_1-d_1-des-g-as-d
1-2-3-4 /-5- 6- x-x-7-8-9-x	1- 2- 3-4- 5- 6-x-7	1- 2- 3- 4-5- 6 -7-x- 8- x- x- x
		серии из 7, 8,9-и тонов.

Пример 100.

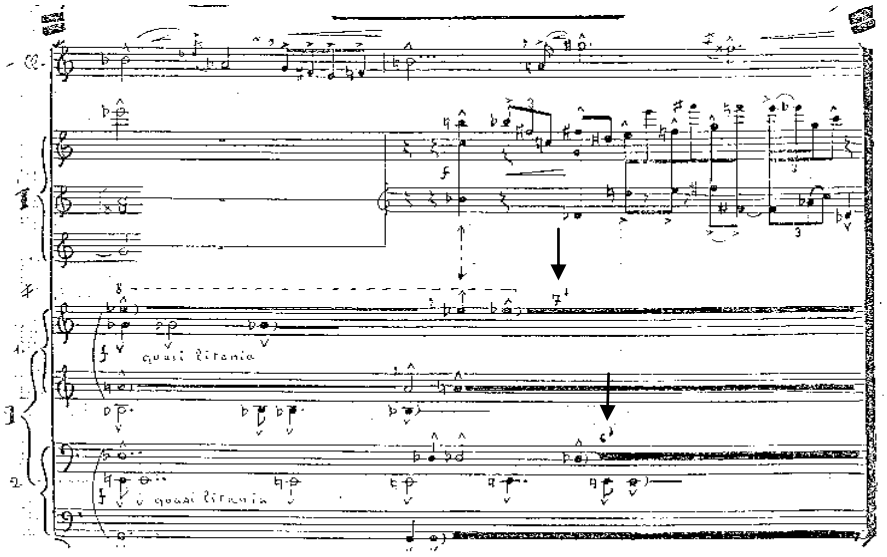
а)



б)



Пример 101.



Пример 102.



Пример 103.

а)



б)

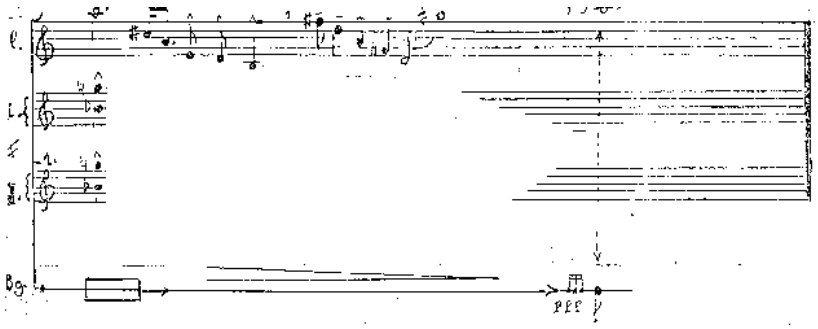


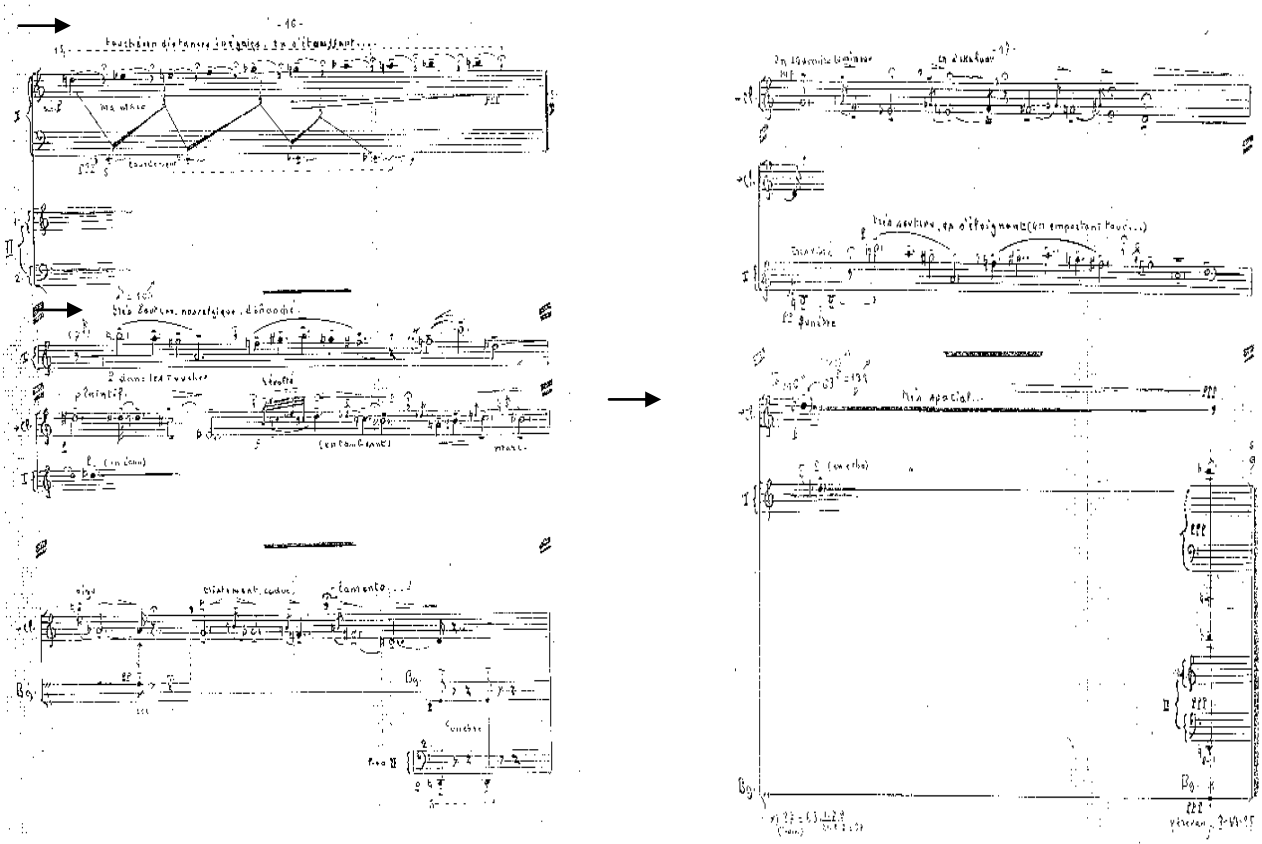
Таблица 2.

Episode эпизод	Measure time Мера времени	Tempo темп	takt такт	Cadenza каденции	takt такт
1.	♪=132	Moderato	1-9	clarnet	Lento 8-9
2.	♪=168	Allegro	10-12	-	-
3.	♩=144	Andante	13-19	piano	13-15
4.	♩=♪=144	Andante	20-22	clarnet	22
5. Coda	♩=♪=144 ♪=♩=144 ♩=1/32=132	Andante Moderato	23-30 31-37	piano clarnet piano clarnet	31-32 33-35 36 37

Пример 104.



Пример 105.



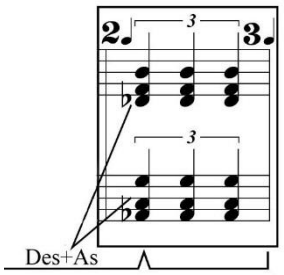
&2. Vahram Babayan - Sonata for piano and Timpani (manuscript, op.32, 1970).

Ваграм Бабаян – Соната для фортепиано и литавр (ор. 32. 1970).[156]

Пример 106.



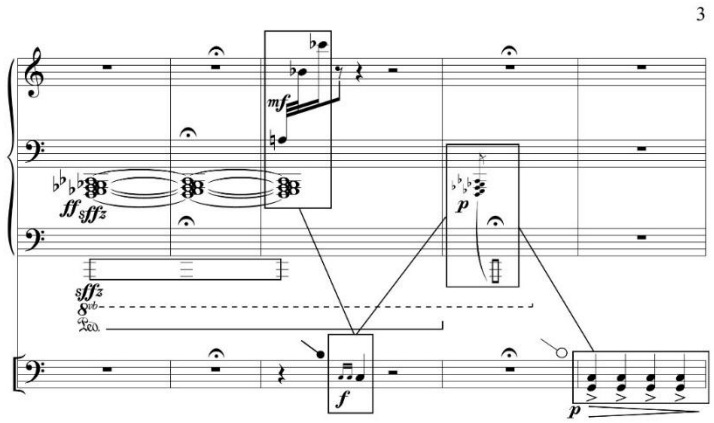
Схема 24.



а) 1-2 - 3 - 4 -5- **x** - 6- 7- 8- 9- **x**-10-11.
g-e-d-es-as-as/x-ges-b-f- c- g-f/x-a

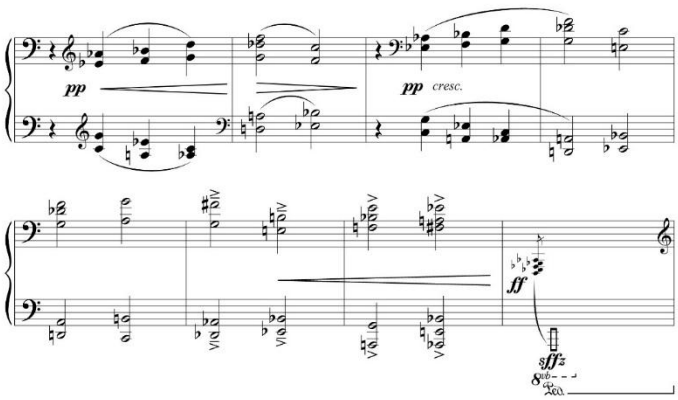
б) 1- 2 -3 - **x**- 4-5- 6.
f-des-g- f / x-c-a

Пример 107.

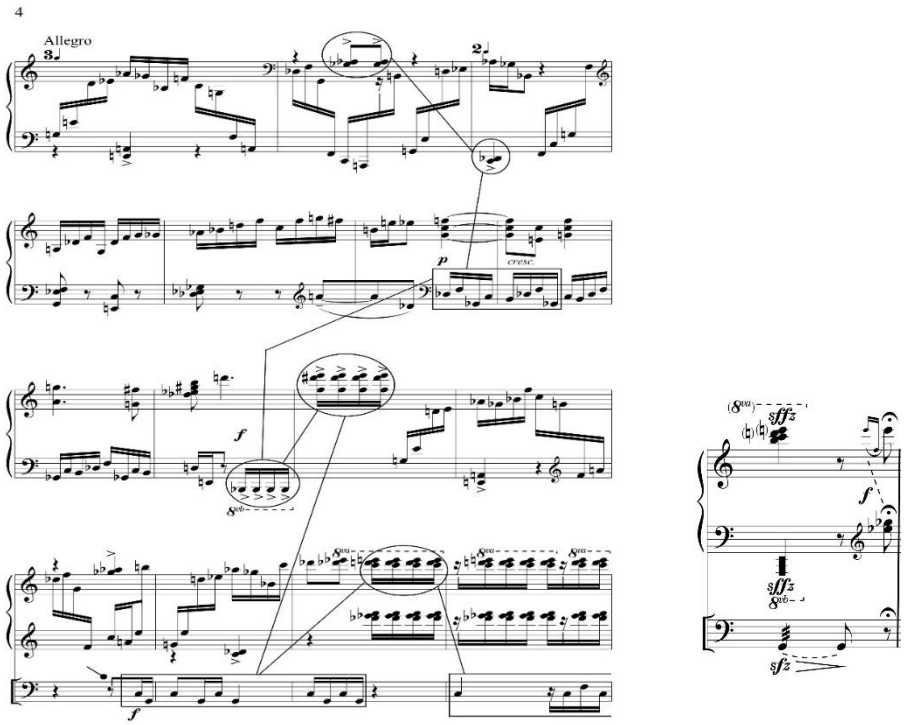


[156] Нотный набор – Анна Тамироглян

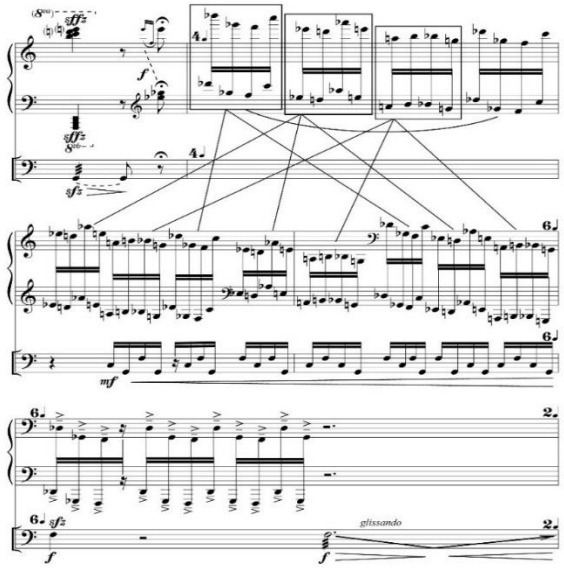
Пример 108.



Пример 109.



Пример 110. des-ges-f-c-es-d-as-e-a-h-b-g (1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12)



Пример 111.



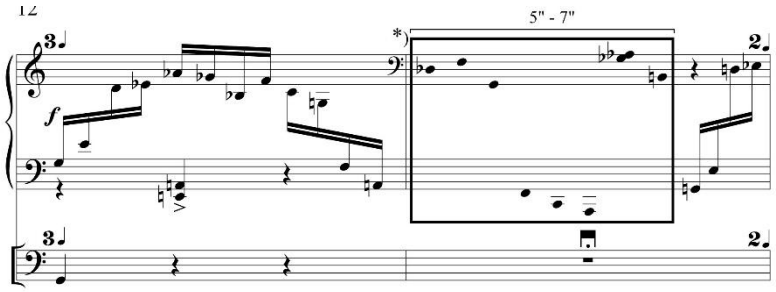
Пример 112.



Пример 113. а)

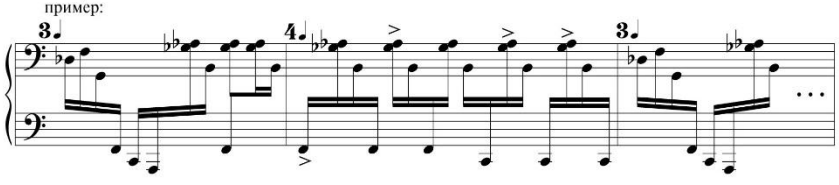


б) 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-x-11-12/1-2-3-x-4-5-6-7-8



*) repeat given notes in a desired order and desired variation of rhythm in a non-stop movement.
повторять данные ноты желаемой очередностью и ритмическим разнообразием, не прерывая общее движение.

example
пример:



Пример 114.



Пример 115.

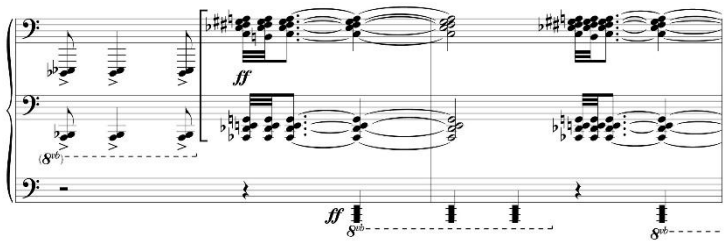
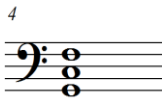


Схема 25.



Пример 116.

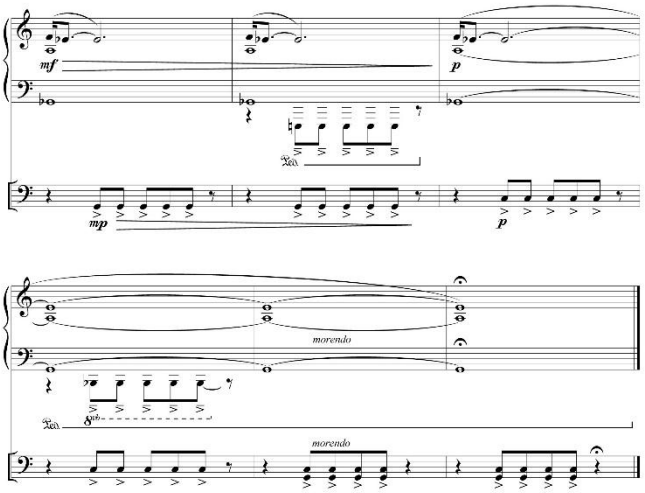


Таблица 3.

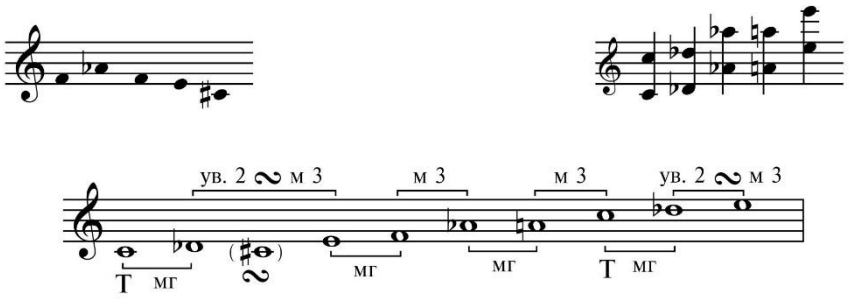
Tempo	Sostenuto	Allegro, Larghetto. Sostenuto, Adagio.	Allegretto ad libitum	Sostenuto, Allegro, Adagio	Larghetto
Episode	1-3	4-7	8	9-10	11
cadenza	3)ep. piano	4), 6), 7) piano,	piano	piano, timpani.	
Takt	1-35	35-93	94-99	100-171	172-185
Metroritm ♩=50	1) 5♩-3♩-4♩-3♩-4♩-3♩-2♩- 3♩-1♩- 4 ♩. 2) 4♩ 3) 4♩-6♩	4) 3♩-2♩ 5) 4♩-6♩ 6) 2♩-4♩-1♩-4♩-5♩-3♩-4♩ 7)6♩-7♩-2♩-8♩-10♩-5♩-8♩-3♩-6♩-9♩-2♩	8) Senza metrum	9) 3♩-2♩-1♩-3♩-2♩-4♩-3♩-4♩-2♩-3♩-4♩ 10) 4♩-2♩-4♩-	11) 4♩
Кол-во ♩=195	46	104		41	4
Всего: в 185 тактах – 50 раз =195♩.					

&3. Гагик Овунц - 10 инвенционных пьес для медных духовых инструментов и фортепиано (op.9, 1975г.).

Пример 117.



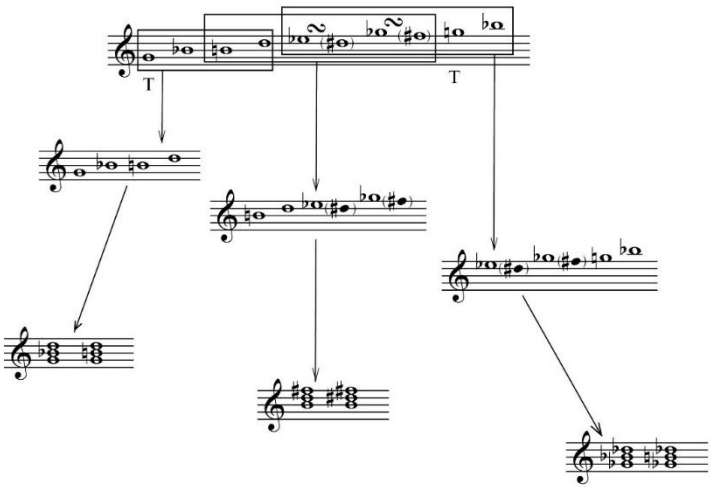
Схема 26.



Пример 118.



Схема 27.



Пример 119.



Пример 120.

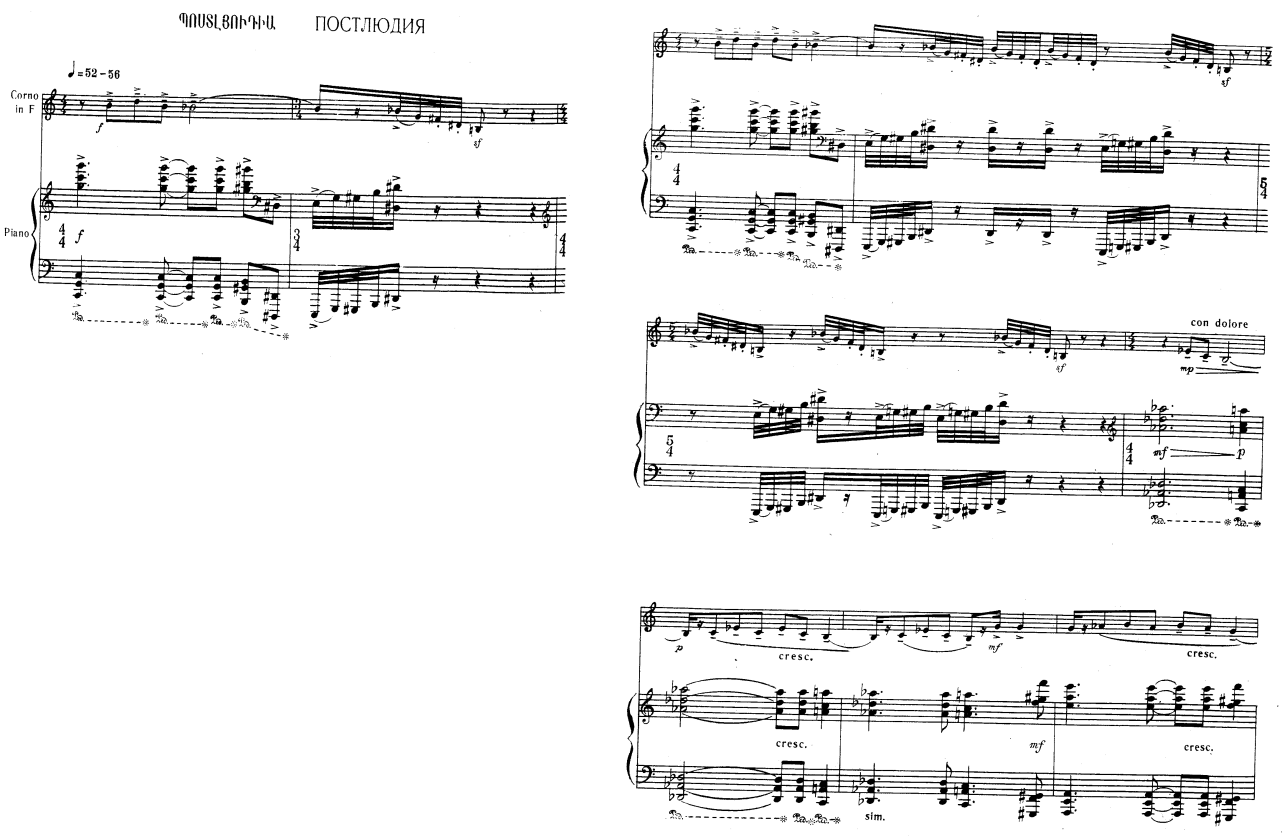


Схема 28.

а)



б)



Схема 29.



Пример 121.



Пример 122.

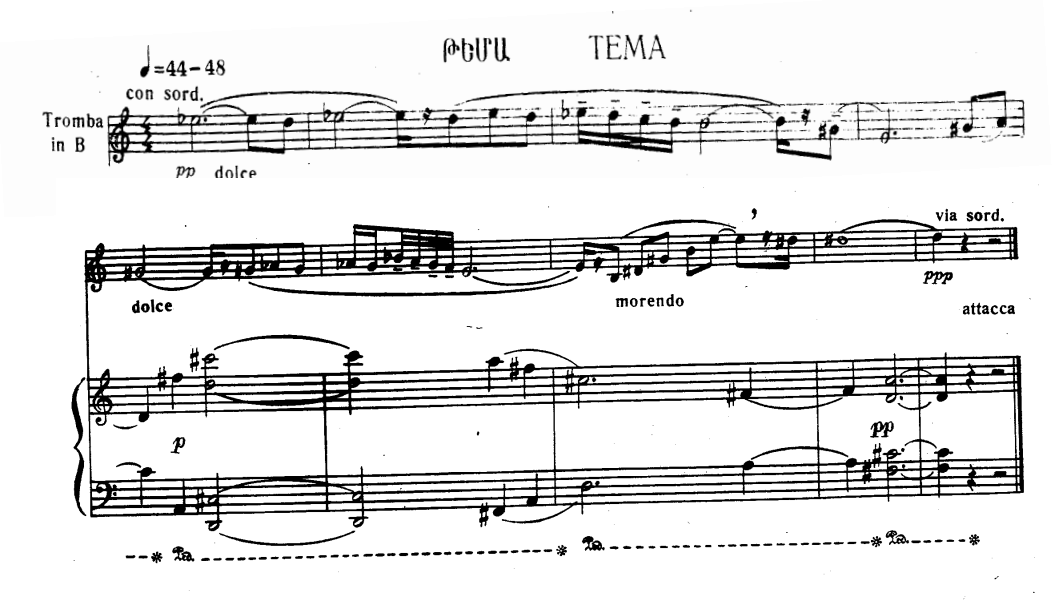
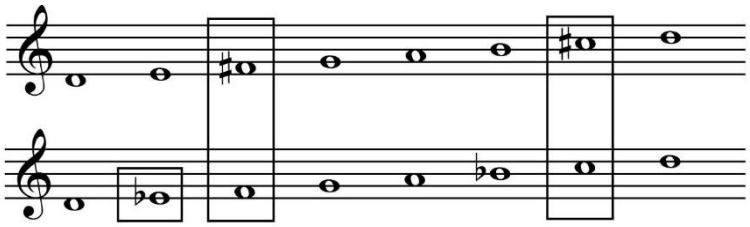


Схема 30.



Схема 31.



Пример 123.

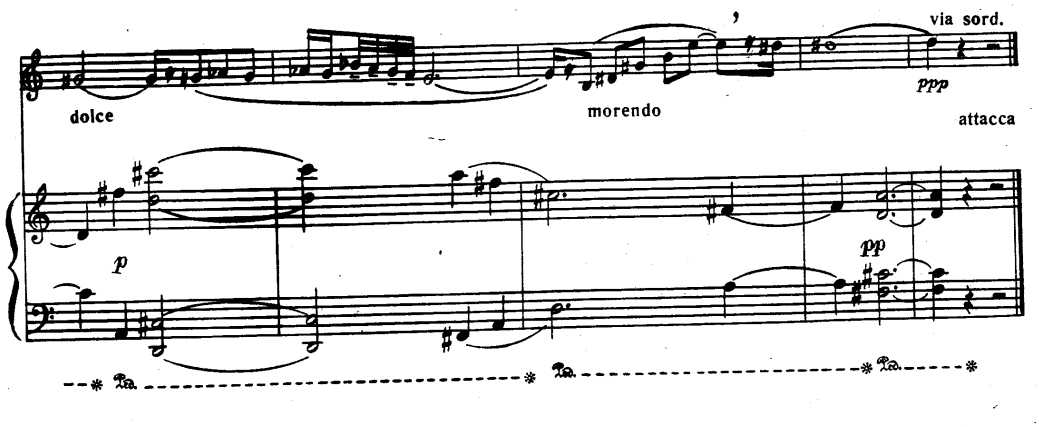


Схема 32.

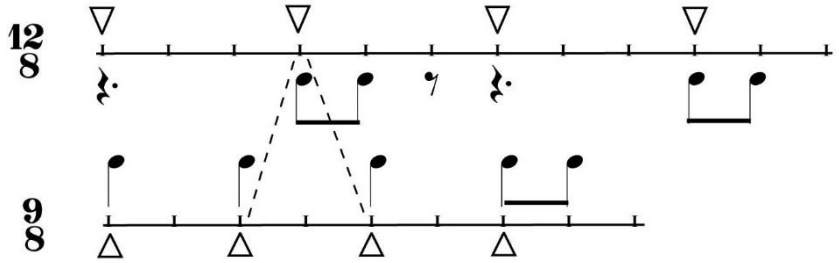
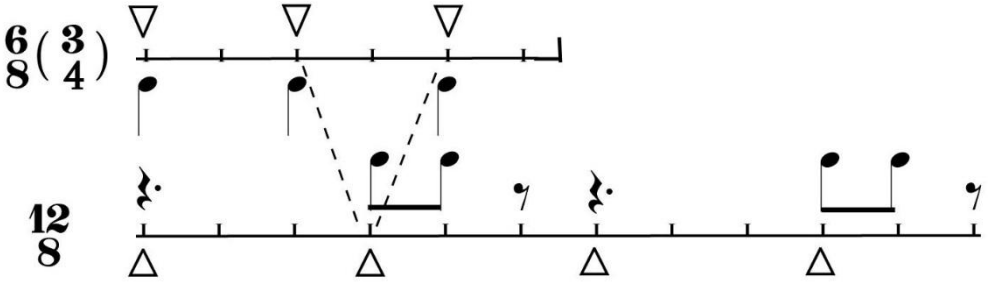


Схема 33.



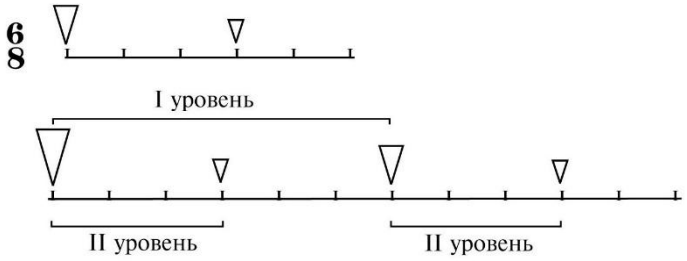
Пример 124.



Пример 125.



Схема 34.



Пример 126.



Пример 127.



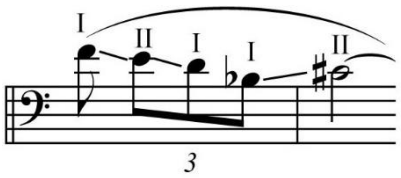
Пример 128.



Схема 35.



Схема 36.



Пример 129.



Пример 130.



Пример 131.

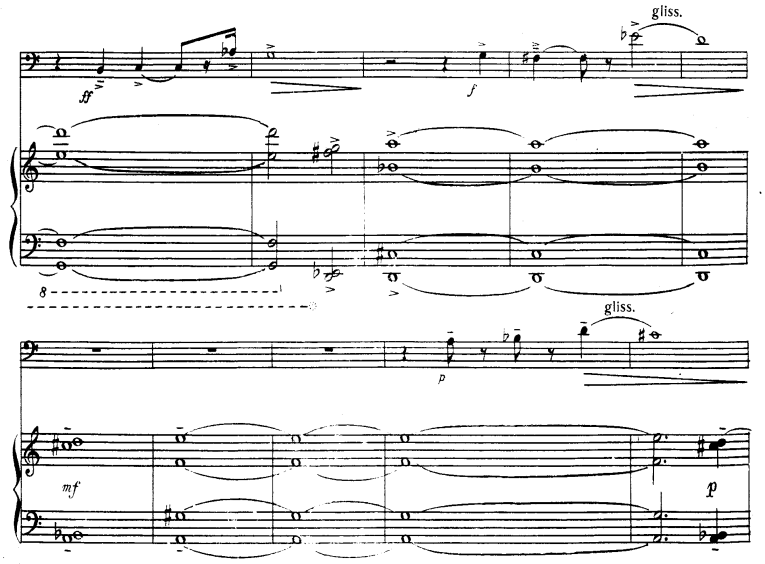


Пример 132.



Пример 133.

а)



б)

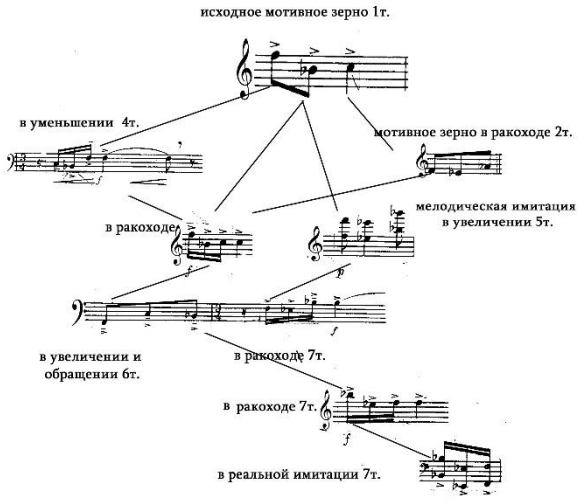


Пример 134.



Схема 37.

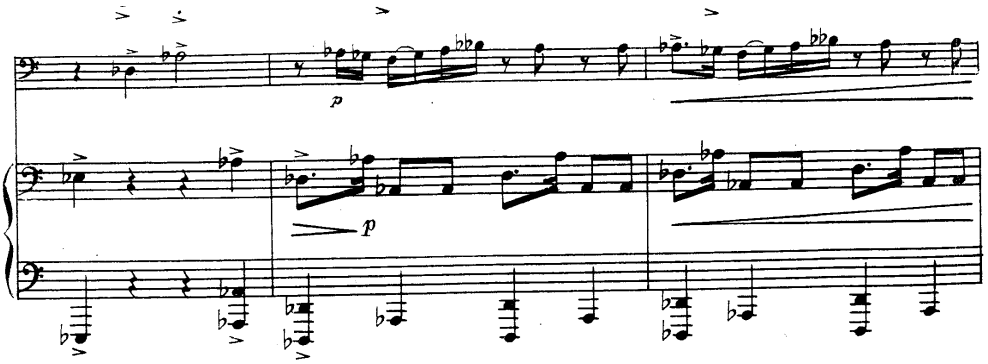




Пример 135.



Пример 136.



Пример 137.



ГЛАВА IV

Ансамбли для двух фортепиано

&1. Lévon Astvazatourian - «Europolis» Pour deux pianos et cinq interprètes (manuscript, 1999)

&1. Левон Аствацатрян – «Европолис» для двух фортепиано и 5 исполнителей (рукопись, 1999г.).

Схема 38.



Пример 138.

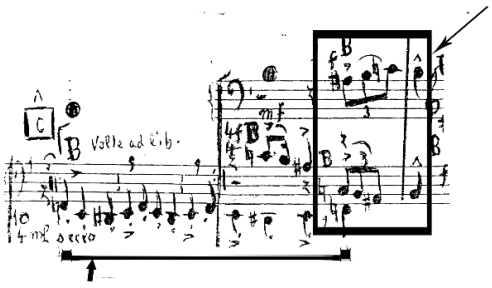


Схема 39.

а)



б)



Пример 139.



Пример 140.



Схема 40.

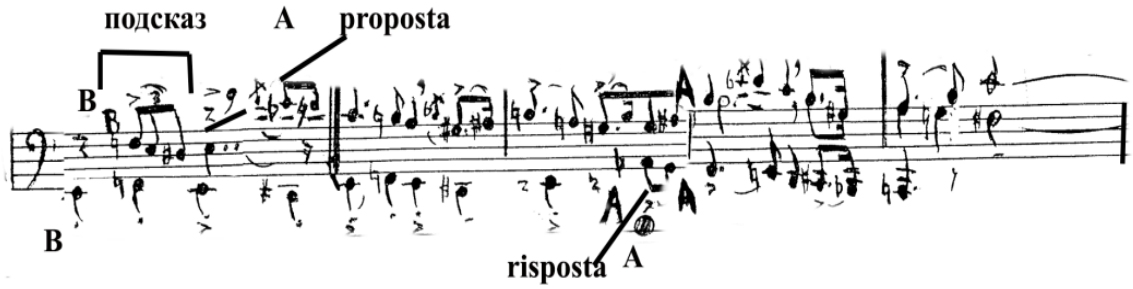


Схема 41.

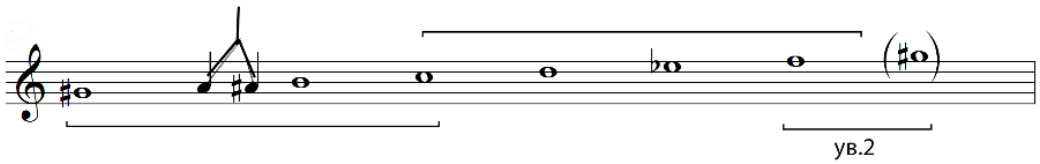
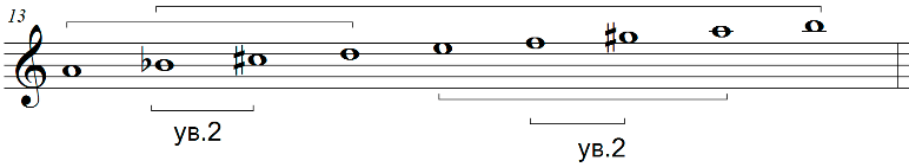


Схема 42.



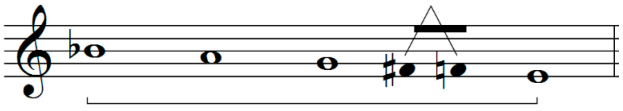
Пример 141.



Схема 43.



Схема 44.



Пример 142.

а)



б)



Пример 143.

а)



б)



Схема 45.



Пример 144.



Схема 46.



Пример 145.



Пример 146.



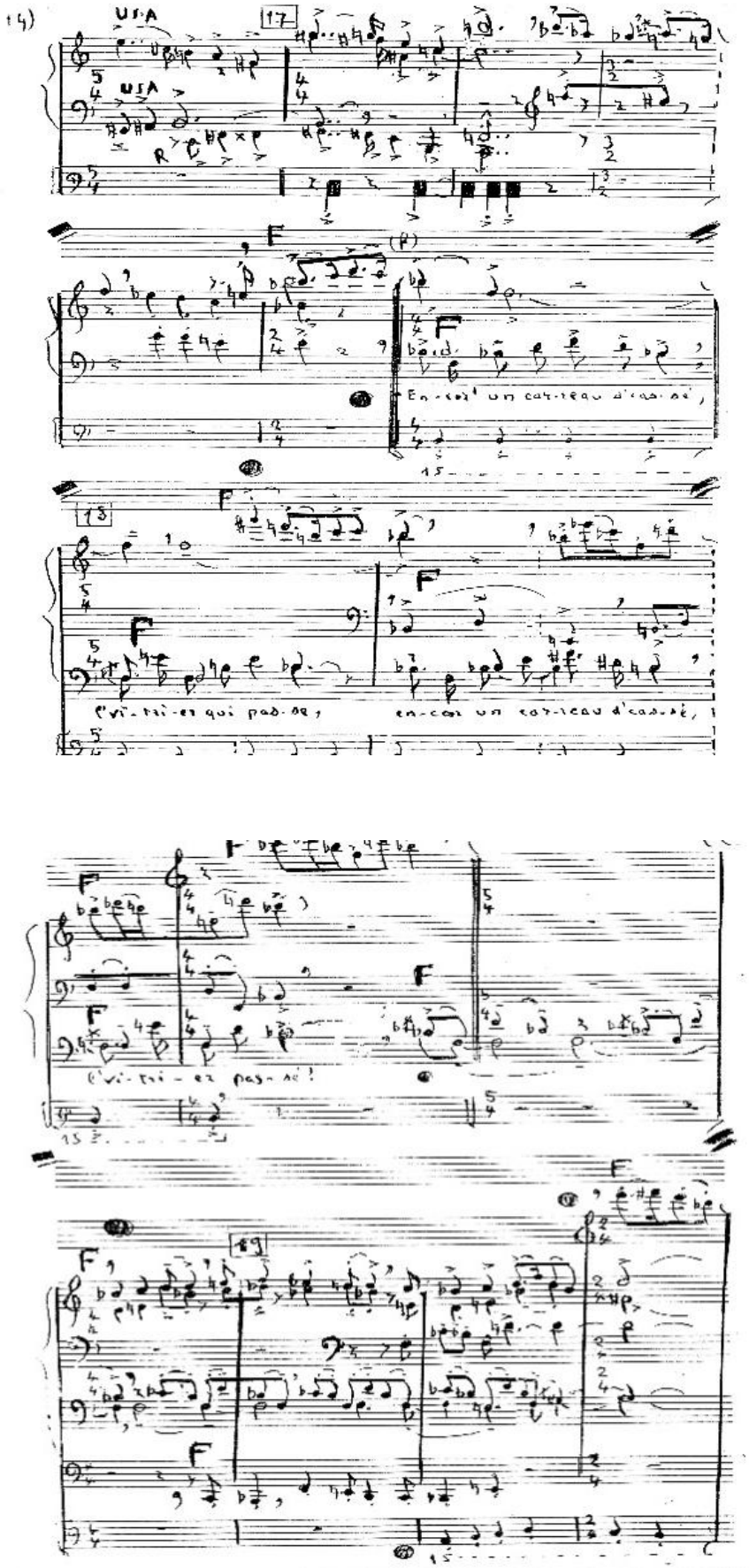
Пример 147.



Пример 148.



Пример 149.



Пример 150.



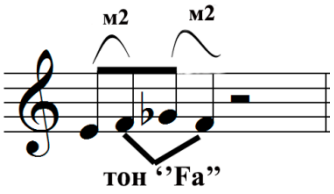
Пример 151.







Схема 47.



Пример 152.



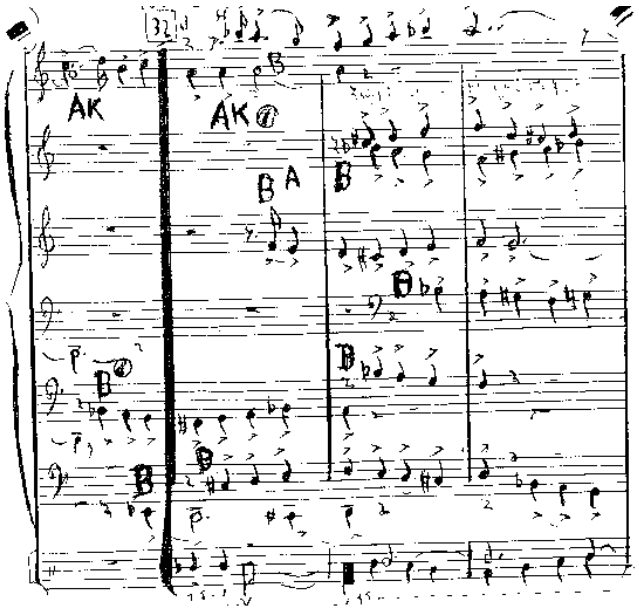
Пример 153.



Пример 154.



Пример 155.



Հայ-րե-նի-քի զան-գակ-նե-րեն
Մի հե-ռա-ցիր ան-շեղ,
Ու հե-ռա-ցիր չար մըտ-քե-րեն,
Որ հար-կը-նաս ճամ-փա-նե-րեն.


133
A B A
B A


en vertical
distancée
B A B

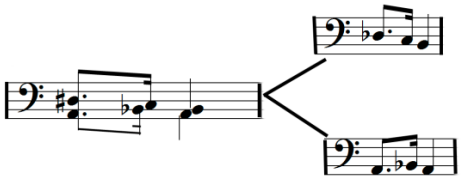
Пример 156.



Пример 157.



Схема 48.



&2. Vahram Babayan - «Meditations» for two pianos (manuscript, op.113,1997).
Ваграм Бабаян – «Медитации» для двух фортепиано (opus 113,1997г.).

Пример 158.

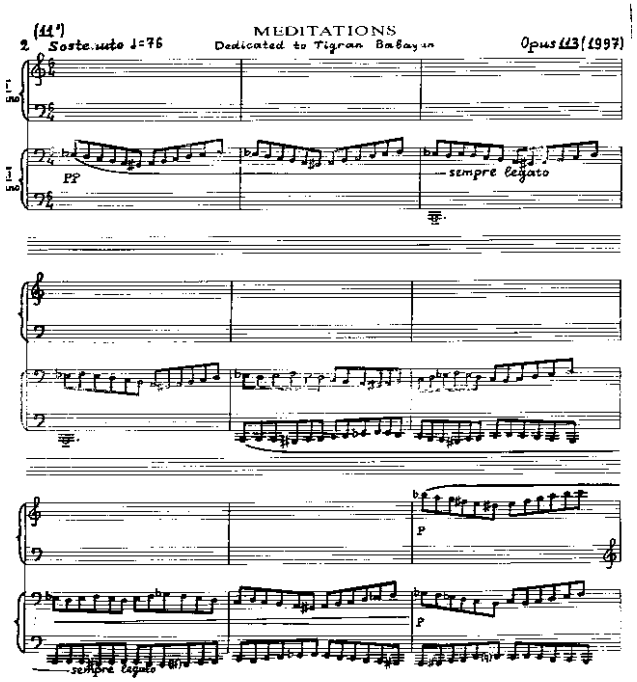


Схема 49.



Пример 159.



Изображение 1.

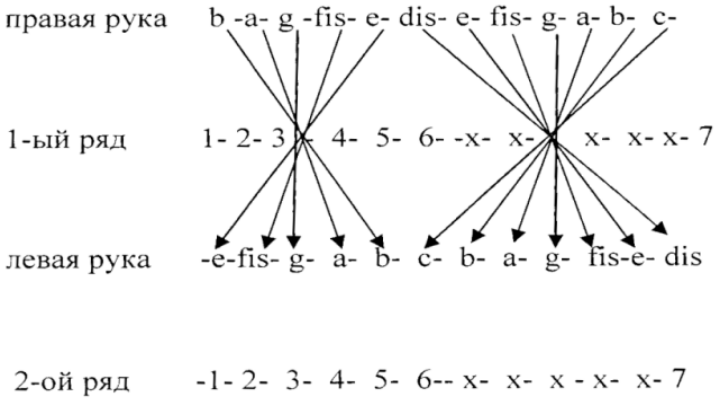


Схема 50.

1-2-3-4-5-6-x-x-x-x-x-7



Пример 160.



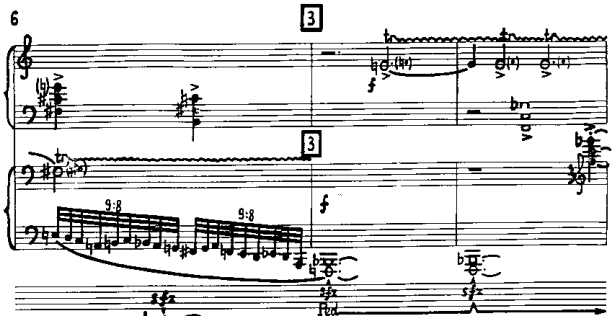
Пример 161.



Пример 162.



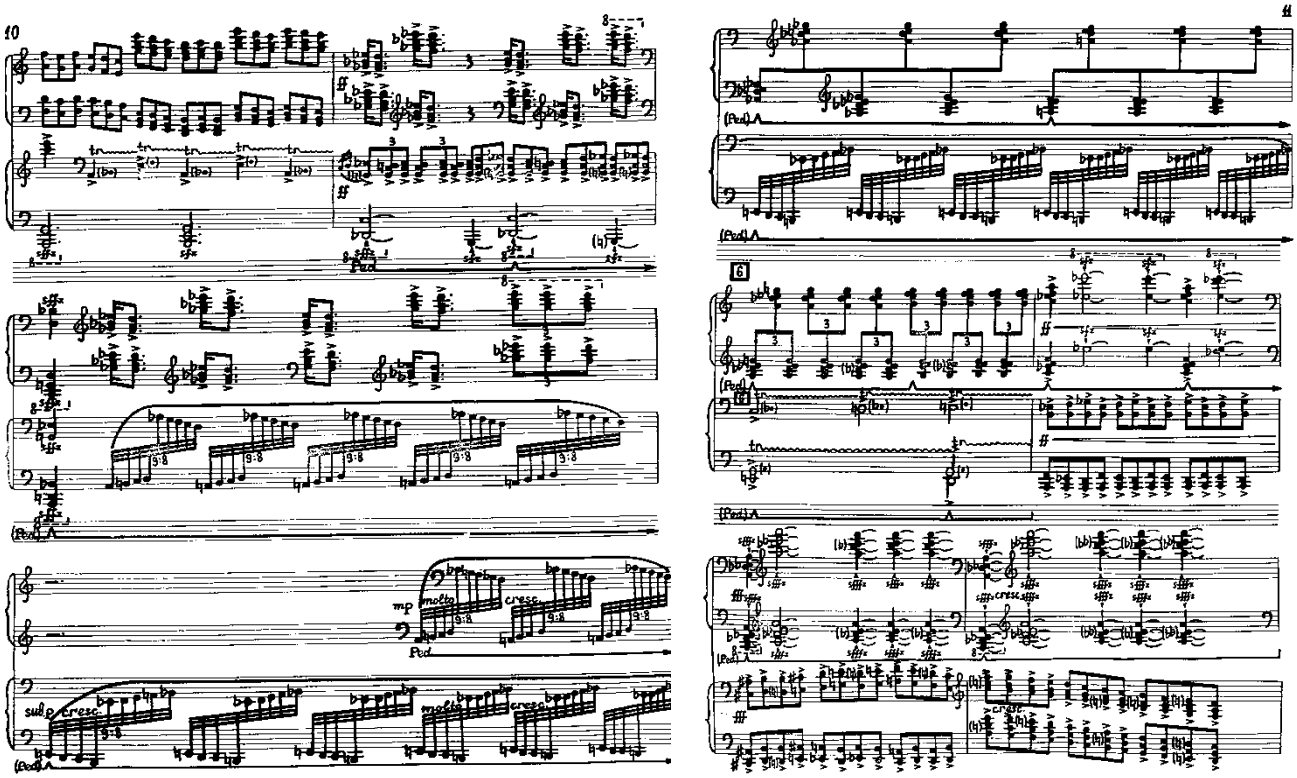
Пример 163.



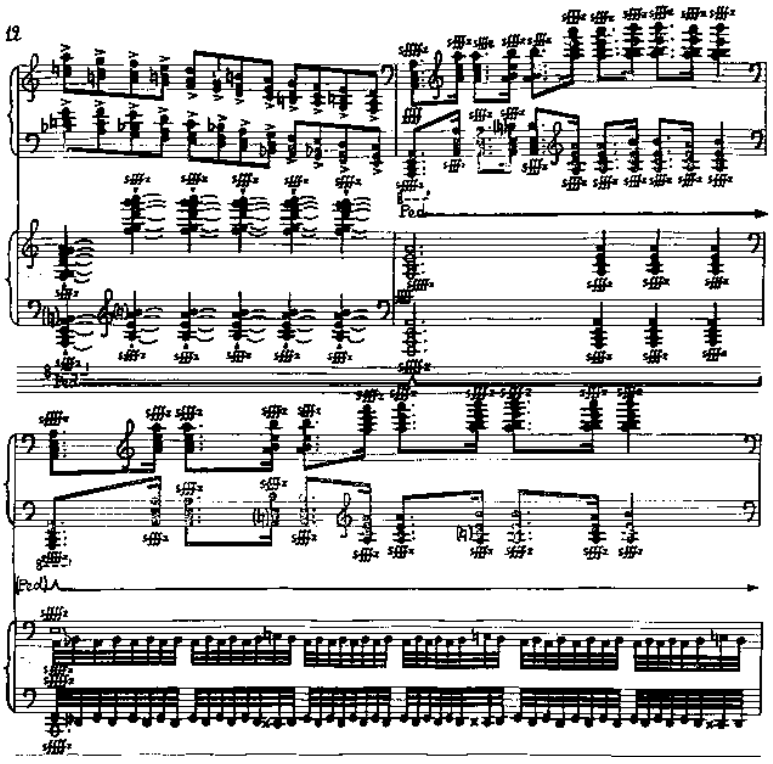
Пример 164.



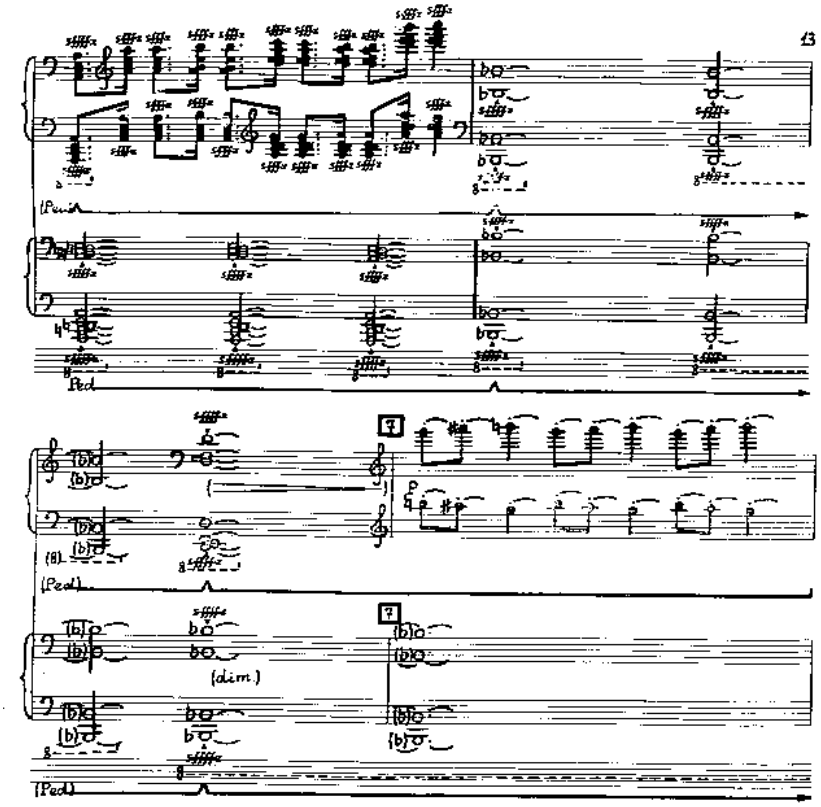
Пример 165.



Пример 166.



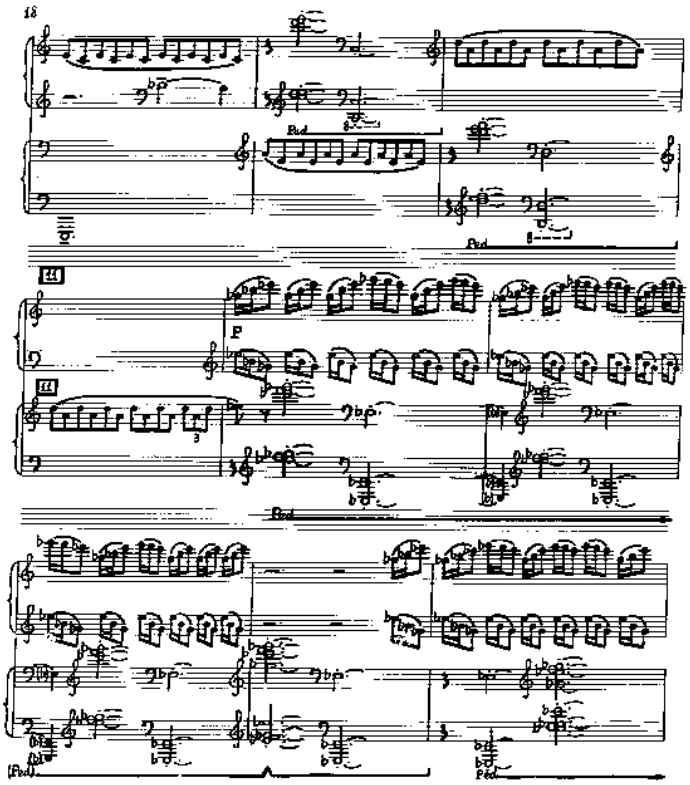
Пример 167.



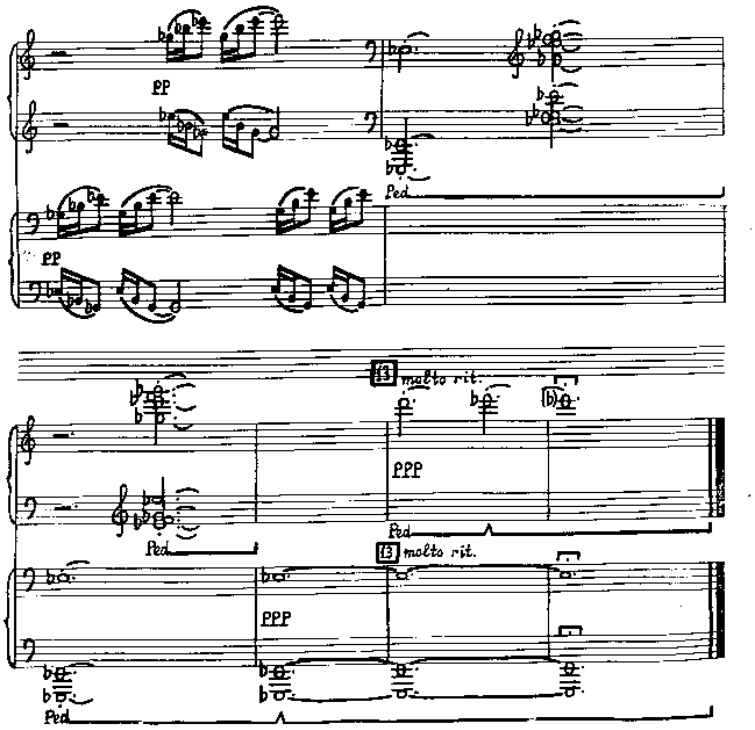
Пример 168.



Пример 169.



Пример 170.



Список основных произведений фортепианных ансамблей в творчестве армянских композиторов второй половины XX века.

Сонаты для скрипки и фортепиано

N	Композитор	Произведение	инструмент	Год
1.	Бабаджанян А.	Соната	скрипка и фортепиано	1959
2.	Мансурян Т.	Соната N 1	скрипка и фортепиано	1964
3.	Мансурян Т.	Соната N 2	-‘’-‘’-‘’-	1965
4.	Алтунян Р.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1966
5.	Бабаян В.	Сонатина ор.29	-‘’-‘’-‘’-	1969
6.	Закарян В.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1970
7.	Айвазян А.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1970
8.	Казарян Ю.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1970
9.	Ерканян Е.	Соната N 1	-‘’-‘’-‘’-	1971
10.	Бабаян В.	Соната N 1 ор.42	-‘’-‘’-‘’-	1972
11.	Арутюнян Э.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1974
12.	Мансурян Т.	Соната N2	-‘’-‘’-‘’-	1975
13.	Садоян Э.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1975
14.	Саркисян Р.	Соната N 1	-‘’-‘’-‘’-	1976
15.	Ахинян Г.	Соната - импровизация	-‘’-‘’-‘’-	1977
16.	Бабаян В.	3 ретроспекции ор.55	-‘’-‘’-‘’-	1977
17.	Арутюнян Э.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1978
18.	Айрапетян Э.	Соната N 2	-‘’-‘’-‘’-	1980
19.	Бабаян В.	Соната N 2 ор.69	-‘’-‘’-‘’-	1980
20.	Меликян Г.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1982
21.	Чаушян Л.	Соната N 1	-‘’-‘’-‘’-	1982
22.	Кокжаев М.	Соната	-‘’-‘’-‘’-	1982
23.	Бабаян В.	3 интроспекции ор.99	-‘’-‘’-‘’-	1991
24.	Бабаян В.	Соната N 3 ор.105	-‘’-‘’-‘’-	1995
25.	Аджемян В.	Соната – Поэма (рук)	-‘’-‘’-‘’-	1997-1999

N	Композитор	Произведение	Инструмент	Год
26.	Хачатурян А.	Соната	скрипка и фортепиано	1932
27.	Мирзоян Э.	Соната	скрипка и фортепиано	1939
28.	Тальян В.	Соната	скрипка и фортепиано	1940
29.	Степанян А.	Соната	скрипка и фортепиано	1943

Сонаты для альта и фортепиано

N	Композитор	Произведение	инструмент	Год
1.	Мансурян Т.	Соната	Альт и фортепиано	1963
2.	Меликян Г.	Соната	Альт и фортепиано	1968
3.	Айрапетян Э.	Соната	Альт и фортепиано	1979
4.	Ерканян Е.	Соната№1	Альт и фортепиано	1981
5.	Арутюнян А.	Соната - Ретро	Альт и фортепиано	1983
6.	Бабаян В.	Соната ор.88	Альт и фортепиано	1985
7.	Кокжаев М.	«Ричеркар»	Альт, орган или фортепиано	1985
8.	Читчян Г.	Соната	Альт и фортепиано	1986
9.	Кокжаев А.	Соната	Альт и фортепиано	1995

Сонаты для виолончели и фортепиано

N	Композитор	Произведение	Инструмент	Год
1.	Джрбашян С.	Соната	виолончель и фортепиано	1949-1951
2.	Читчян Г.	Соната	-''-''-''-	1951-52
3.	Степанян А.	Соната №2	-''-''-''-	1962
4.	Мирзоян Э.	Соната	-''-''-''-	1967
5.	Айвазян А.	Соната	-''-''-''-	1970
6.	Адамян Г.	Соната	-''-''-''-	1970
7.	Айвазян А.	Соната	-''-''-''-	1972
8.	Асатрян Д.	Соната	-''-''-''-	1972
9.	Мансурян Т.	Соната N 1	-''-''-''-	1973
10.	Айвазян А.	Соната	-''-''-''-	1974
11.	Исраелян М.	Соната N 2	-''-''-''-	1975
12.	Оганесян Э.	Соната	-''-''-''-	1975
13.	Хачатрян К.	Соната	-''-''-''-	1975-78
14.	Саргсян Р.	Соната	-''-''-''-	1977
15.	Тертерян А.	Соната	-''-''-''-	1980
16.	Айрапетян Э.	Соната	-''-''-''-	1980
17.	Ерканян Е.	Соната №1	-''-''-''-	1981
18.	Зограбян А.	Соната	-''-''-''-	1982
19.	Саргсян Р.	Соната – «Речитация»	-''-''-''-	1983
20.	Аразова Из.	Соната – «Mystery»	-''-''-''-	1987
21.	Восканян А.	Соната	-''-''-''-	1988
22.	Сарьян Л.	Соната №2	-''-''-''-	1989
23.	Кокжаев М.	Соната №1 «mit Hindemit»	-''-''-''-	1989
24.	Кокжаев М.	Соната №2 «Три картины Дали»	-''-''-''-	1994
25.	Азнаурян С.	Соната	-''-''-''-	1999

26.	Степанян А.	Соната	виолончель и фортепиано	1943
27.	Сарьян Л.	Соната №1	виолончель и фортепиано	1948

Фортепианные Трио

N	Композитор	Произведение	инструмент	Год
1.	Бабаджанян А.	Фортепианное Трио	Скрипка, виолончель и фортепиано	1952
2.	Ахинян Г.	Трио «Пассакалья»	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1950-1960
3.	Нагдян С.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1954
4.	Лусинян А.	«Патетическое трио»	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1959
5.	Мансурян Т.	5 Багателей	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1962
6.	Азарян Д.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1976
7.	Саргсян Р.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1984
8.	Аджемян В.	Фортепианное Трио №1	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1987
9.	Шакарян С.	«Американское трио» вариации	Скрипка, виолончель и фортепиано	1993
10.	Аристакесян Э.	Фортепианное Трио	2скрипки и фортепиано	1995
11.	Смбатян А.	«Чакона и фуга»	Скрипка, виолончель и фортепиано	1997
12.	Кокжаев М.	Трио – Вариации «Сквозь Времена и Пространство».	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1998
13.	Кокжаев А.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1998
14.	Чаушян Л.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1999
15.	Азнаурян С.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1999

N	Композитор	произведение	инструмент	Год
16.	Ходжа - Эйнатов Л.	Фортепианное Трио	Скрипка,виолончель и фортепиано	1943
17.	Чеботарян Г.	Фортепианное Трио	’-‘’-‘’-‘’-‘’	1945
18.	Тальян В.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1945
19.	Закарян А.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1947
20.	Бабаев А.	Фортепианное Трио	‘’-‘’-‘’-‘’-‘’	1940-1950
21.	Парсаданян Б.	Фортепианное Трио	’-‘’-‘’-‘’-‘’	1940-1950

Фортепианные квинтеты

N	Композитор	Произведение	инструмент	Год
1.	Джрбашян С.	Фортепианный квинтет	2 скрипки, альт, виолончель и фортепиано	1950
2.	Багдасарян Э.	Фортепианный квинтет	2 скрипки, альт, виолончель и фортепиано	1953
3.	Оганесян Э.	Фртепианный квинтет	2 скрипки, альт, виолончель и фортепиано	1955
4.	Хагагортян Э.	Фортепианный квинтет	2 скрипки , альт, виолончель и фортепиано	1960
5.	Зограбян А.	Фортепианный квинтет	2 скрипки, альт, виолончель,и фортепиано	1960
6.	Шакарян С.	Французский квинтет «Retro».	2 скрипки, альт, виолончель и фортепиано	1994
7.	Кокжаев М.	Фортепианный квинтет «Витражи и фрески»	Скрипка, альт, виолончель, фортепиано или клавесин (чембало)	1999

Смешанные ансамбли с участием струнных инструментов , духовых, ударных и фортепиано.

N	Композитор	Произведение	Инструмент	Год
1.	Арутюнян А. - Бабаджанян А.	«Праздничная»	2 фортепиано и ударные инструменты.	1961
2.	Зограбян А.	Квинтет	2 флейты,2кларнета и Ф-п	1968
3.	Зограбян А.	Септет	2 флейты, 2 гобоя , 2 кларнета и фортепиано	1968
4.	Бабаян В.	Коллажи ор.39	2 фортепиано и ударные инструменты	1971
5.	Арутюнян А.	Рапсодия «Наши старые песни»	Фортепиано, струнные и ударные инструменты.	1974
6.	Зограбян А.	Игры бумерангов 1 и 2 тетрадь	Фортепиано,смеш.состав (струнный,духовой, ударный)	1973-1974
7.	Исраелян М.	Септет	Духовые, струнные и ф-п (ф-но, альт, виолончель, флейта, гобой , кларнет)	1973
8.	Лусинян А.	Трио (рук.)	Скрипка, флейта и ф-п	1984
9.	Аствацатрян Л.	Изоморфическая структура (ор.13)	2 фортепиано , хор, труба и орган	1985
10.	Бабаян В.	Концерт-квинтет	флейта, кларнет in B, скрипка, виолончель и ф-п	1988
11.	Аствацатрян Л.	«Красные отпечатки пальцев» (рук.)	2 фортепиано (3 пианиста), кларнет и бонг.	1995
12.	Бабаян В.	«Монада» - ор.108	флейта, гобой и фортепиано	1995
13.	Арутюнян А.	Сюита для трио	Гобой, валторна и фортепиано	1998
14.	Азнаурян С.	«Alla Pulcinella» Квинтет (рук.)	Гобой,скрипка, виолончель, большой барабан и фортепиано.	1999
15.	Айрапетян Э.	Сюита	Флейта, ударные и фортепиано	1976
16.	Мансурян Т.	«Арабеска»-2	Квартет деревянных духовых, арфы и фортепиано	1970
17.	Сакоян Д.	«Музыка»	Для 7-инструментов, пикколо-флейта, кларнет, фагот, труба, скрипка, контрабас, фортепиано	1983

N	Композитор	Произведение	Инструмент	Год
18.	Чухаджян Т.	квартет	Скрипка, виолончель, фортепиано и гармоника	1885
19.	Хачатрян А.	трио	Кларнет, скрипка и фортепиано	1932
20.	Арутюнян А.	Сюита для трио	Кларнет,скрипка и фортепиано	1933
21.	Чемберджи Н.	квинтет	Гобой, кларнет, фагот, валторна и фортепиано	1940-1950

Ансамбли для двух фортепиано

N	Композитор	Произведение	Инструмент	Год
1.	Арутюнян А. Бабаджанян А.	«Армянская рапсодия».	2 фортепиано в 4 руки	1950
2.	Арутюнян А.	4 пьесы	2 фортепиано в 4 руки	1955
3.	Лусинян А.	Две пьесы	фортепиано в 4 руки	1955
4.	Лусинян А.	Сюита	2 фортепиано в 4 руки	1956
5.	Давтян Р.	Поэма	2 фортепиано	1963
6.	Айрапетян Э.	Пассакалия и фуга	2 фортепиано	1969
7.	Бабаян В.	Соната ор.34	2 фортепиано	1970
8.	Аствацатрян Л.	Сюита Бюракан (4ч) ор.10	2 фортепиано	1981
9.	Аствацатрян Л.	Пространственные структуры (10 ч.) ор.11	2 фортепиано	1983
10.	М.Кокжаев	Кейк и Алкион	для чтеца и 2 фортепиано	1998
11.	Баласанян С.	4 новеллы «По Армении»	2 фортепиано	1983
12.	Аствацатрян Л.	Интеграл(10 вар.)	2 фортепиано	1987
13.	Садоян Э.	Соната (рук.)	2 фортепиано	1987
14.	Оганесян Э.	Сюита	2 фортепиано	1996
15.	Бабаян В.	Медитации ор.113 (рук.)	2 фортепиано	1997
16.	Кокжаев М.	Чеховские персонажи (4 пьесы) (рук.)	2 фортепиано	1986
17.	Кокжаев М.	«Свет (отражение) луны» (рук.)	2 фортепиано	1997
18.	Кокжаев М.	Романтическая музыка 9 пьес (рук.)	2 фортепиано	1984
19.	Кокжаев М.	Арцахские кружева (рук.)	2 фортепиано	1999
20.	Аствацатрян Л.	«Европолис» (рук.)	2 фортепиано и 5 исполнителей	1999

21.	Спендиарян Ал.	Гадалка, Полонез, Похоронный марш,	Фортепиано в 4 руки	1894
22.	Меликян Р.	Свирель, Кармир банак (Красная Армия), Айс аравот (В это утро)	Фортепиано в 4 руки	1934
23.	Хачатурян А.	Сюита «Три пьесы»	2 фортепиано в 4 руки	1945

Сонаты и сюиты для медных, деревянных духовых, ударных инструментов и фортепиано

.

N	Композитор	Произведение	инструмент	Год
	флейта и фортепиано			
1.	Арменян Г.	Соната	флейта и фортепиано	1950
2.	Мансурян Т.	Соната	флейта и фортепиано	1963
3.	Асламазова А.	Соната	флейта и фортепиано	1966
4.	Асатрян Дж.	Соната	флейта и фортепиано	1969
5.	Меликян Г.	Соната	флейта и фортепиано	1973
6.	Меликян Г.	Сюита	флейта и фортепиано	1974
7.	Аджемян.В. .	Соната 1	флейта и фортепиано	1976
8.	Аристакесян Э.	Соната	флейта и фортепиано	1977
9.	Овунц Г.	Цикл «10 инвенционных пьес»	Медных,деревянных инструментов и фортепиано	1974. 1982 - 1983.
10.	Бекарян Ц.	Соната	флейта и фортепиано	1977
11.	Ерканян Е.	Соната	флейта и фортепиано	1977
12.	Айрапетян	Соната	флейта и фортепиано	1978
13.	Меликян Г..	Сонатина	флейта и фортепиано	1981
14.	Саркисян Р.	Соната	флейта и фортепиано	1982
15.	Аристакесян Э	«Пасторальная соната»	флейта и фортепиано	1982
16.	Аджемян В.	Соната 2	флейта и фортепиано	1983
17.	Карапетян А.	Соната	флейта и фортепиано	1994
18.	Бабаян В.	Соната ор.78	флейта и фортепиано	1982

Гобой и фортепиано

1.	Шишян А.	Соната	гобой и фортепиано	1960
2.	Меликян Г.	Соната	гобой и фортепиано	1971
3.	Бабаян В.	Соната ор.67	гобой и фортепиано	1979
4.	Айрапетян Э .	Соната	гобой и фортепиано	1978
5.	Айрапетян Э.	Соната	гобой и фортепиано	1978
6.	Петросян К.	Соната	гобой и фортепиано	1982
7.	Овунц Г.	2 пьесы	гобой и фортепиано	1969
8.	Петросян К.	Соната	гобой и фортепиано	1983
9.	Чаушян Л.	Соната	гобой и фортепиано	1996

Кларнет и фортепиано

1.	Багдасарян Э.	Соната	кларнет и фортепиано	1951
2.	Егиазарян Г	С ита	кларнет и фортепиано	1952
3.	Меликян Г.	Соната	кларнет и фортепиано	1968
4.	Меликян Г.	Сонатина	кларнет и фортепиано	1968
5.	Ерканян Е.	Соната	Бас-кларнет, фортепиано	1976
6.	Айрапетян Э.	Соната	кларнет и фортепиано	1979
7.	Айрапетян Э.	Соната	Кларнет и фортепиано	1981
8.	Григорян В.	Соната	Бас-кларнет, фортепиано	1983
9.	Делалян Г.	Соната - кантус	кларнет и фортепиано «Памяти друга»	1983
10.	Бабаян В.	Соната ор.91	кларнет и фортепиано	1986
11.	Садоян Э.	Соната «Listen to me»	кларнет и фортепиано	1989

Фагот и фортепиано

1.	Арутюнян А.	Пьесы	Фагот и фортепиано	1953
2.	Петросян К.	Соната.	Фагот и фортепиано	1979
3.	Сатян А.	Соната	Фагот и фортепиано	1979
4.	Аристакесян Э.	Соната	Фагот и фортепиано	1980
5.	Делалян Г.А.	Соната	Фагот и фортепиано	1983
6.	Меликян Г.	Соната	Фагот и фортепиано	1984

Сопрано-саксофон и фортепиано

1.	Бабаян В.	Соната-Мантра №1 ор.81	Сопрано-саксофон и фортепиано	1983
2.	Бабаян В.	Соната	Сопрано-саксофон и фортепиано	1985

Валторна и фортепиано, тромбон и фортепиано

1.	Овунц Г.	Цикл «10 инвенц. пьес»	Медных,деревянных инструментов и ф-но.	1974, 1983
2.	Бабаян В.	Соната	Валторна и фортепиано	1977

Труба и фортепиано

3.	Чемберджи Н.	Соната	Труба и фортепиано	1927
4.	Петросян Р.	Соната	Труба и фортепиано	1971
5.	Казарян Ш.	Соната	Труба и фортепиано	1974
6.	Петросян Р.	Соната	Труба и фортепиано	1975
7.	Арутюнян Э.	Соната	Труба и фортепиано	1976
8.	Читчян Г.	Соната	Труба и фортепиано	1979

Фортепиано и литавры

1.	Бабаян В.	Соната ор.30	Фортепиано и литавры	1970
2.	Бабаян В.	«Коллажи» ор.39	2 Фортепиано и ударные	1971