

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ ԱՆՆԱ ՄԱՄԻԿՈՆՆԻ

**ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ
(XX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍ)**

**ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի
գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության**

ՍԵՂՍԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2016

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

ТАМИРОГЛЯН АННА МАМИКОНОВНА

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

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности
17.00.02 – “Музыкальное искусство”**

ЕРЕВАН – 2016

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ասատրյան Աննա Գրիգորի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝
Յուզբաշյան Յուրի Վաղարշակի

մանկավարժական գիտ. դոկտոր, պրոֆեսոր

արվեստագիտության թեկնածու
Արտեմյան Լիլիթ Ռոբերտի

Առաջատար կազմակերպություն՝

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

Պաշտպանությունը կայանալու է 2016թ. հունիսի 30-ին, ժամը 12.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող
ՀՀ ԲՈՂ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան
պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:
Սեղմագիրն առաքված է 2016թ. մայիսի 27-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор
Асатрян Анна Григорьевна

Официальные оппоненты - доктор педагогических наук, профессор
Юзбашян Юрий Вагаршакович
кандидат искусствоведения
Артемьян Лилит Робертовна

Ведущая организация - Ереванская государственная консерватория им.
Комитаса

Защита диссертации состоится 30-го июня 2016г. в 12.00 часов на заседании
специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в
Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала
Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН
РА.

Автореферат разослан 27-го мая 2016г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А. Г.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Актуальность темы. Фенол 3-го инструментарной музыки Армении представляется одним из высочайших достижений музыкальной 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 в конце XIX века – намного позже, чем европейская и русская: «К то-

му 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 прецедентов. Еще в конце XIX и начала XX столетий насчитывалось всего несколько камерно-инструментальных опусов Тиграна Чухаджяна, Никогайоса Тиграняна, Александра Спендиаряна и сохранившихся в архивах набросков инструментальных пьес Комитаса, которые по своим художественным качествам представляли огромный интерес. Уже на этом этапе можно утверждать, что наряду с камерными произведениями без участия фортепиано (струнными трио, квартетами 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, они тем самым явились «первопроходцами» в заложении основ армянской 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 камерных ансамблей с участием фортепиано (фортепианных 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, в течение 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 унаследовало из многовекового развития как церковной музыки, так и в результате взаимодействия с практикой исполнения на народных инструментах, в основе которой лежит импровизационное искусство сазандаров, гусано-ашугов. Этим и объясняется как сам бурный и скоротечный процесс развития жанров фортепианной ансамблевой музыки, так и ее качественный рост.

¹ Тер-Симонян М. Камерно-инструментальная музыка Армении, Ереван, 1974, стр. 10.

Цель и задачи исследования. Цель состоит в широком охвате процессов, протекающих в развитии фортепианных камерно-инструментальных жанров в армянской музыке второй половины XX века. В наследии армянских композиторов множество образцов различных ансамблей с участием фортепиано, и, несомненно, каждый из них уникален 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 сочетаний 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 однородных 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 Геворка Геодакяна и М. Тер-Симонян «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка» (сб. статей «Музыкальная культура Армянской ССР»), исследование Светланы Саркисян «Армянская музыка в контексте XX века», монография Маргариты Рухкян «Портреты» 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 рас-

смотрения камерно-инструментальных ансамблей с участием фортепиано, тоже будет иметь признак новизны в методике исследования, исчерпывающей и охватывающей всю, в том числе и темброакустическую параметрику исследуемого произведения.

Научная новизна же 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:

- Соната для фортепиано и литавр Ваграма Бабаяна, которая является уникальным сочетанием во всемирной практике.
- Квнтет «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.
- «Eurapolis» («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.

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.

Методика исследования рассматривается в двух основных аспектах: первый – в охвате структурных особенностей произведения и их значении в 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.

Практическая ценность. Результаты исследования, расширив и углубив существующие представления о камерно-инструментальных ансамблях с участием фортепиано армянских композиторов второй половины XX века, могут быть использованы в научных работах, вузовских учебниках и учебных курсах, посвященных данной теме, а также стать исходной точкой для дальнейшего, более основательного изучения творческого наследия наиболее сложных форм армянского камерно-инструментального ансамбля (с участием фортепиано).

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).

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

В Предисловии обосновывается выбор темы, дается обзор литературы, определяются научная новизна, цель и задачи исследования.

Глава I. ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ СО СТРУННЫМИ ИНСТРУМЕНТАМИ

§1. Ансамблевое сочетание фортепиано со скрипкой

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

Соната для скрипки и фортепиано звучит крайне редко. Между тем эта Соната – одно из вершинных достижений в сонатном жанре в армянской музыке: несомненно, идейно глубокого, драматичного и сочиненного в высокой, элитной стилистике, той, которая отличает истинный шедевр от любого другого, даже та-

лантливо сочиненного произведения. Соната трехчастна и композиционно выдержана в традициях классической модели сонатного Allegro. Однако 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. А мелодический строй А.Бабаджяна в данной Сонате полностью погружен в интонационное пространство армянской музыки, красота и выразительность которой откристаллизовывались веками в церковных монодиях и обширнейшем фольклоре. Соната посвящена Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу. Характерной чертой Сонаты является логика переключек в непрерываемой цепи причинно-следственной взаимосвязанности, интонационная преемственность фраз, а также введение приемов серийной техники. В сущности, это произведение глубоко трагическое.

б) Ерванд Еркян – Соната для скрипки и фортепиано №1 (1971)

Ерванд Еркян – один из наиболее признанных композиторов новой волны развития композиторской школы. Соната для скрипки и фортепиано №1 Е.Еркяна содержит и признак монодического принципа организации мелодического 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, а также очень широко трактует приемы тонального письма. Соната для скрипки и фортепиано №1 Е.Еркяна двухчастна. Главным признаком такой модели сонатности является не столкновение противоречивых образов (хотя оно и не отменяется), а предельно эмоциональное выражение состояния их образов. И чаще всего героем в произведениях этого порядка является сам автор, а им созданное – формой его самовыражения. Особая выразительность заключена в четырех крестообразных фигурах, в которых прием расщепленных ступеней представляет собой явную аналогию с подобным же явлением в армянских псалмодических мелодиях. Соната для скрипки и фортепиано №1 Е.Еркяна – сочинение драматическое, относимое нами к эстетике экспрессионизма, созданное в плоскости конструктивного отношения композитора к единству формы и содержания.

* * *

Из всех интересующих нас ансамблей для фортепиано и скрипки мы выбрали для рассмотрения те разнохарактерные сочинения этого ряда, которые создают наиболее полное представление о данном жанре. **Сонаты №1 и №2 для скрипки и фортепиано Тиграна Мансуряна:** можно удивиться их радикальному различию. Если Соната №1 для скрипки и фортепиано, несомненно обладающая признаками авторской самобытности, сочинена в тональной технике и в традиционных приемах фактуры, близких неоромантическим, то графика и композиционная система Сонаты №2 абсолютно авангардна не только в пластике ритмоинтонационной сферы, но и в технике записи. Оригинальная одночастная **Соната для скрипки и фортепиано Грачья Меликяна (1982)** – образец национальной авангардизма, конструктивно-художественного воплощения философской идеи о соотношении частного и целого. Трехчастная **Соната для скрипки и**

фортепиано Михаила Кокжаева (1982) представляет собой неоромантическое сочинение, в котором все же ощутимы признаки эстетики 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 Т.Мансуряном, 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 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, а самое важное качество Сонаты для альт-а и фортепиано Т.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. Отличительной особенностью в частях Сонаты является также использование приемов додекафонии и активная разработка структур: подвижных и аккордовых. В определенном смысле идея произведения сюрреалистична, а факт воплощения ее в форме традиционного и даже почти тонального письма – еще более усиливает этот музыкально-образный феномен.

* * *

Произведений для альт-а и фортепиано очень мало. Для этого состава сочинено всего несколько интересных произведений. Очень яркое и выразительное сочинение двухчастная **Соната для альт-а и фортепиано Грачья Меликяна** (1968). Это образец музыкальной самоуглубленности, приближенной к понятию поэзии, философии на грани между тональной и атональной манерой письма. Одночастная **Соната для альт-а и фортепиано Ваграма Бабабяна** (рукопись, ор. 88, 1985) – образец экспрессионизма, но экспрессионизма особого рода, выраженного через внедрение в музыкальный процесс solo-cadenza альт-а, а также серий различных приемов репетитивности, порой приобретающих черты многослойности в игре разнообразных фактур. **Соната для альт-а и фортепиано Гегуни Читчян** (1986) построена в нетрадиционной трехчастной форме (Andante rubato, Presto, Adagio). Соната начинается и кончается монологом альт-а, а это признак музыки XX столетия. Альт-овая соната, безусловно, неоромантическое произведение благодаря своему интонационному строю.

§3. Ансамблевое сочетание фортепиано с виолончелью

Эдвард Мирзоян – Соната для виолончели и фортепиано (1967)

Одним из чрезвычайно интересных сочинений Э.Мирзояна является Соната для виолончели и фортепиано, представляющая собой одну из жемчужин национального жанра ансамблевых сонат. Она – образец крайне сложного ансамбля виолончели и фортепиано, построенная в своеобразном трехчастном цик-

ле с довольно сложной композиционной формой, в основу которой заложен принцип прорастания исходного музыкального материала в последующие части. Задача же реализована блистательно: использованы не только предельные исполнительские ресурсы инструментов – их взаимодействие представляет собой сложную модель ансамбля, в которой достигнуто идеальное ансамблевое равенство, полностью устраняющая природные инструментальные различия: ведь эти различия композитор развернул в плоскость драматургического взаимодействия в логике выстраивания концептуальности. Концепция же представляется необычной и очень актуальной. Э.Мирзоян в своей виолончельной сонате создал крайне своеобразную сонатную цикличность: в условиях монотематичности, последовательно преобразующейся на протяжении всего цикла, реализовано quasi сонатное Allegro. С точки зрения мастерства – композиторского и драматургического – это высшая ступень творчества, которая присуща классике, то есть творцу, способному к самой высокой форме обобщений.

* * *

Представим в общих чертах наиболее интересные виолончельные сонаты армянских композиторов, которые по своим художественным качествам представляют срез данного жанра. Трехчастная **Соната для виолончели и фортепиано Авета Тертеряна** (1960), признанного в музыке мира апологетом армянского авангарда, предстает перед слушателем как образец тональной музыки, хотя, конечно же, в рамках расширенного представления о явлении тональности. **Соната-эпитафия для виолончели и фортепиано Эдгара Оганесяна** (ор. 37, 1975) по своим стилевым особенностям и своей эстетической значимости находится на рубеже между армянской классикой и новой музыкой, бурно развивающейся с середины 1960-ых годов. Это наглядный образец такого осознанного слияния музыкальных стилей: музыка несомненного шедевра насыщена армянской интонационностью, причем идущей от традиции погребального плача (где в европейские музыкальные формы идеально вписывается армянская монодическая традиция). Двухчастная **Соната для виолончели и фортепиано Рубена Саркисяна** (1975) следует причислить к числу полистилистических и представляет собой сплав современного тонального письма с элементами алеаторики, а фортепиано в некоторых случаях используется как приготовленное. Одночастная **Соната №2 для виолончели и фортепиано Газароса Сарьяна** (1989) целиком и полностью соответствует традиционной стилистике. Г.Сарьян представил совершенно оригинальную модель сонатности в абсолютно традиционной манере тонального письма, которая сосредоточена вокруг одной единственной темы – не развивающейся, а являющейся целью развития всего остального музыкального материала. В **Сонате для виолончели и фортепиано Софы Азнаурян** (рукопись, 1999) нашли свое отражение минимализм, детализация средств, гармония формы, отсутствие деструктивности. В Сонате удерживаются классические жанровые формы – трехчастность цикла с традиционной сонатной формой первой части.

ГЛАВА II. КЛАССИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ФОРТЕПИАННОГО ТРИО И КВИНТЕТА

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

А.Бабаджанян в армянской и советской музыке – явление уникальное. Фортепианное трио для скрипки, виолончели и фортепиано – один из безоговорочных шедевров А.Бабаджаняна, 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 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 (трехчастность), свежесть мелодического языка и гармонии, несомненно, являются атрибутами нашего времени. И это еще один феномен Фортепианного трио А.Бабаджаняна. Взяв за образец форму классического сонатного Allegro (конечно, с оговорками), композитор создал блистательный образец одного из видов большого состава фортепианного ансамбля – трио как современного музыкального полотна, ничуть не отдающего старомодностью или стилизацией. Отличительной чертой является главная (первая тема - центральный образ), которая задействована во всех трех частях Трио как символ, объединяющий все произведение в единое целое: она этимологически связана с фольклором, точнее, с лирико-драматической песней «Гарун а». Фортепианное трио А.Бабаджаняна – произведение драматическое, пафосное и удивительно динамичное.

* * *

В армянской музыке есть целый ряд достойных сочинений, которые заслуживают серьезного исследовательского внимания. В рамках данной диссертации обзорно рассмотрим ряд наиболее интересных и востребованных произведений классического состава фортепианного трио. Пожалуй, наиболее необычный и редко встречающийся в наши дни образец ансамбля, в котором участвуют две скрипки и фортепиано, принадлежит перу **Эмина Аристакесяна: «Соната-breve»** (1995) по своей форме одночастное произведение – с признаком рондальности. **Вариации на тему «Сквозь Времена и Пространство» Михаила Кокжаева** (рукопись, 1998) являются оригинальной вариационной формой. Здесь осуществляется план так называемых «стилистических» вариаций, когда каждая из вариаций несет в себе признак стиля музыки определенной эпохи. Оригинальной новизной отличается двухчастное **Фортепианное трио Софы Азнаурян** (рукопись, 1999). Сочинения С.Азнаурян в камерно-инструментальном жанре представляют область утонченно-психологическую, оригинальную. Прежде всего, это отказ от традиционной трехчастности. Трио представляет собой диптих, части которого выполняют различную драматургическую нагрузку.

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

Жанр Фортепианного квинтета в современном мировом музыкальном искусстве – явление достаточно редкое. Даже в музыке последнего столетия, изобилующего огромным числом экспериментов, сочетание струнного квартета с фортепиано востребовалось композиторами крайне редко. В армянской музыке Фортепианный квинтет Э.Оганесяна 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. Фортепианный квинтет Э.Оганесяна представляет собой монументальный образец жанра, в котором драматургический замысел реализован на уровне значимости, сопоставимом с симфонической масштабностью. 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. Финал – призыв к возрождению, к той грядущей, но еще не наступившей фазе развития нашего социума, страдавшего многие века и получившего шанс на светлое будущее.

* * *

В армянской музыке жанр Фортепианного квинтета, предполагающий сочетание фортепиано с классическим струнным квартетом, представлен в ряде произведений армянских композиторов, сочинявших для традиционного большого состава. Жанр фортепианного квинтета, хотя и представлен небольшим числом произведений (речь идет о партитурах, которые оказались в поле зрения диссертации), но наглядно демонстрирует три этапа его становления и развития: этап становления представлен квинтетами С.Джержабяна и Э.Багдасаряна, фортепианные квинтеты Э.Оганесяна и Э.Хагагоряна знаменуют достигнутый высокий уровень развития жанра в русле национальной музыкальной традиции. квинтеты А.Зограбяна, С.Шакаряна и М.Кокжаева демонстрируют разнообразные модели современных воплощений данного жанра как в технической реализации, так и в плане формообразования.

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

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

Одночастный Фортепианный квинтет «Красные отпечатки пальцев» Л.Аствацатуряна, написанный в 1995 году для двух фортепиано - трех исполнителей в 6 рук, 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 (построенный по кадрово-

по принципу – пять эпизодов) в стиле неоклассицизма, импрессионизма, сонористики, додекафонии, связь музыки с живописью – характерная черта творчества Л.Аствацатуряна. Композитор использует систему композиции, основанной на додекафонии и серийности, «риторические» формулы»; песнопение, связанное с армянской хоровой музыкой, близкой молитвенному пению через распев и силлабическое пение, а также многочисленные приемы звукоизобразительности, кластеры, то есть всевозможные способы организации музыкального материала, уподобляясь выразительности особого состава красок в живописи (мазки красного цвета в картине «Красный прямоугольник» Джеймса Альбрехта Дюрера). 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 g  vre, daus la paix» - памяти жертв Геноцида 1915 года («En m  mori des victimes du g  nocide de 1915»), посвященное французскому композитору Паскалю Дюссану; с другой – их отпечатки окрашены необъяснимым красным цветом, ассоциирующим с картиной «Красный прямоугольник» Джеймса Альбрехта Дюрера, сущность которого выявляется в перекрытии выхода света из него. 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. «Красные отпечатки пальцев» – это одно из самых трагических произведений Л.Аствацатуряна, и связано оно с трагедией Геноцида 1915 года.

Оригинален **Квнтет «Alla pulcinella» для смешанного, необычного состава Софы Азнаурян** (рукопись, 1999). 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. В этом ансамблевом произведении С.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)

Одним из самых необычных сочетаний, избранных композитором Ваграмом Бабабяном для реализации своего художественного замысла, является Соната для фортепиано и литавр (рукопись, ор. 32, 1970). По классификационному признаку Соната относится к числу чисто камерно-ансамблевых, где оба инструмента – и фортепиано, и литавры, абсолютно равноправны с художественной точки зрения: обладая различными диапазонами и ресурсом подвижности допускают возможность темброакустического взаимодополнения, когда динамика звучания обоих инструментов не выходит за рамки средней напряженности. Именно эти темброакустические свойства обоих инструментов В.Бабабян положил в основу своего замысла в этом оригинальном одночастном произведении, условно разделив на эпизоды (их 11) по фактурным особенностям. Главным приемом реализации замысла Сонаты является принцип вариационности фактур, происходящих из исходных экспозиционных модусов Сонаты. Соната полистилистична, и это выражено в соединении атонального письма, преобладающего в Сонате с приемами сонорной техники и техники алеаторики и додекафонии. Именно технологические приемы в данной Сонате стали основой драматургии. Соната представляет собой музыкальное произведение, в котором главными героями, образами, воплощенными в музыке, являются сами инструменты. Именно их взаимодействие представляет собой соединение в едином движении двух очень разных по своим музыкальным качествам инструментов, которые стремятся к образному единству.

§3. Гагик Овунц – 10 инвенционных пьес

для медных духовых инструментов и фортепиано (1975)

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 присутствовали в качестве солирующих инструментов. В определенном смысле цикл 10 инвенций для медных духовых с фортепиано Г.Овунца заполнил эту творческую нишу в армянской музыке, 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.

В сборнике пьес Г.Овунца представлены образцы камерно-ансамблевого сочетания всех наиболее востребованных в сольном исполнительстве духовых с фортепиано. К таковым можно отнести: Симметричный лад, Трезвучия лада и Постлюдия для валторны и фортепиано, пьеса «Трезвучия» для валторны и фортепиано, две пьесы для трубы и фортепиано «Тема и Ритмика», три пьесы для тромбона и фортепиано «Интродукция», «Колыбельная» и «Mobile»; две пьесы для тубы и фортепиано «Имитации» и «Фолк – ритмика». Выбор этого сборника для общего аналитического исследования в рамках диссертации не случаен: это высокохудожественные образцы музыкального искусства. 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. Отметим, что Овунц создал свою музыкально-теоретическую систему, которая является композиционной основой подавляющего большинства его произведений. Теория основана на природе иерархического распределения энергетичности музыкальных созвучий в пределах конкретного, созданного композитором лада. Этот сборник включает в себя все разновидности базовых медных духовых инструментов с фортепиано.

* * *

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. Отметим ряд произведений, рассмотренных в данной диссертации.

К числу самых интересных и объемных произведений относится четырехчастная **Соната для флейты и фортепиано Ваграма Бабаяна** (рукопись, 1982). Ансамблевая сложность флейтовой сонаты В.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 данном сочинении 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.

Пьес для гобоя и фортепиано в армянской музыке очень мало. Наиболее интересными и опубликованными являются две пьесы: **THEME (тема) и in TEMPO of KOCHARI (в темпе Кочари) Гагика Овунца** (ор. 4b, 1969). Заметим одно знаковое обстоятельство: Г.Овунц нашел в особенностях ансамблевого сочетания гобоя и фортепиано, инструментов европейских возможностей, использование их базовых исполнительских особенностей.

Двухчастная Соната для гобоя и фортепиано Константина Петрося-

на (рукопись, 1974) сочинена в технике атонализма с применением приемов из арсенала алеаторики, сонористики.

Наиболее востребованным для ансамблевого сочетания с фортепиано в армянской музыке является кларнет, инструмент с богатой тембровой палитрой и во многих странах Востока считающийся инструментом если не народным, то в таком качестве используемым.

Весьма интересной представляется трехчастная **Соната для кларнета и фортепиано Левона Чаушяна** (рукопись, 1996). 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.

Пьес для фагота и фортепиано в армянской музыке очень мало: из известных и востребованных исполнителями можно назвать **«Две пьесы для фагота и фортепиано» Гагика Овунца** из сборника «10 инвенционных пьес для деревянных духовых инструментов и фортепиано» и **«Юмореска» для фагота и фортепиано Александра Арутюняна** (1953) – внециклическое концертное произведение. Пьеса «Юмореска» в «Tempo di Marcia» А.Арутюняна остроумна: традиционные атрибуты маршеобразности ассоциируются с шуткой. А суть в том, что это не настоящий марш, а карикатурный марш оловянных солдатиков. Знатоки духовых инструментов создал яркую музыкально-драматургическую картину, сюжет которой легко считывается слушателем.

Не менее интересны **«Цезуры» и «Синкопы» для фагота и фортепиано Гагика Овунца** (ор. 4d, 1969). Г.Овунц в этих двух пьесах знакомит музыкантов-исполнителей и публику с музыкальными явлениями.

Нельзя не упомянуть одночастное произведение **«Мантра» для саксофона-сопрано и фортепиано Ваграма Бабаяна**. 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.

ГЛАВА IV. АНСАМБЛИ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

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

Левон Аствацатурян, получивший образование во Франции, по сути впервые в нашей истории продемонстрировал возможность органичного совмещения национальной музыкальной традиции с особенностями западного конструктивизма. Конструктивной идеей произведения стал принцип «вплетения» библейской музыкальной интонации в различные музыкальные фактуры, присущие разным музыкальным культурам. Фортепианный ансамбль «Европолис» для двух фортепиано и 5 исполнителей в 10 рук Л.Аствацатуряна – 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, где все эти художественные объекты восходят к единому источнику «протокультуры», символом которого является библейское интонационное зерно. Однако все приоритеты – духовные и интонационно-выразительные – композитор отдает армянской символике. Нам представляется, что музыка этого сочинения является серией зашифрованных понятий и адресных намеков. Совместив в процессе разностилистические музыкальные символы, применив в развитии музыкальной мысли различные европейские техники, в том числе и современные, такие, как минимализм и сонористика, Л.Аствацатурян создал полотно – призыв к единению всех христианских музыкальных культур.

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

В одночастной структуре «Meditations» Ваграм Бабаян (рукопись, ор. 113) использует приемы сонористики, моносерийной техники, кластеров, политональности, репетитивной техники, канонической секвенции. Нужно отметить, что хотя в «Медитации» нет конкретных цитат из армянской народной музыки, но используются национально-интонационные обороты, придающие музыке определенную окраску. На наш взгляд, «Meditations» В.Бабаяна – это глубоко психологическое произведение, отличительной чертой которого является неординарная логика композиционного построения, в котором музыкальное действие разворачивается 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».

* * *

Обратимся к некоторым интересным произведениям для двух фортепиано, которые представляют необычную модель жанра или редкий образец подхода к этой разновидности ансамблевого исполнительства, определяющим фактором которой является опора на народно-интонационные истоки.

Одним из композиторов, внесших свой вклад в развитие жанра фортепианного ансамбля, является **Арег Лусинян**, перу которого принадлежит большое число произведений для двух фортепиано. Одним из наиболее востребованных являются два сборника – **«Две пьесы для фортепиано» для исполнения в 4 руки** (1955) и **«Сюита» для двух фортепиано** (рукопись, 1956). Оба сборника двухчастны. В «Сюите» для двух фортепиано сочетание пьес «Прелюд» и «Танцевальная» складывается в сюиту по качеству разножанровости, где представлены два жанра - песня и танец.

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. Несмотря на наличие в интонационном складе мелодии ряда мотивов, близких фольклору, обе танцевальные пьесы («Грациозный» и «Молодежный танец») можно причислить к музыке оригинальной.

Четыре пьесы для двух фортепиано (Златомать Анаит, Айрен, Конный поход предков, Аллилуйя) Эдгара Оганесяна – здесь и прием линейного и унисонного движения в каждой из партии роялей, и выражение символа древнего армянского поэтического жанра, наблюдается также и абсолютное смешение фактурной функциональности, образно – это единый инструмент с расширенным кругом исполнительских возможностей. Эти пьесы Эдгара Оганесяна – достойный вклад в данный жанр.

Нельзя обойти стороной **«Интеграл» Левона Аствацатряна (1987)**, 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. 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.

Соната для двух фортепиано Эдуарда Садояна (рукопись, 1994), 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 преступников, уничтожение людей армянского 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.

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, сыгравших важную роль в развитии мировой цивилизации. В произведениях армянских композиторов явно прослеживается 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.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ РАБОТЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. **Тамироглян А.** Соната для альты и фортепиано Тиграна Мансуряна, *ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ*, 4 (65), 2015, Երևան, էջ 200-209:
2. **Тамироглян А.** Соната для скрипки и фортепиано N1 Ерванда Еркяна, «*Երաժշտական Հայաստան*», N1 (48), Երևան, 2015, էջ 75-79:
3. **Тамироглян А.** «Европолис» для двух фортепиано и 5 исполнителей Левона Аствацатряна, *ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ*, 2 (63), 2015, Երևան, էջ 156-166:
4. **Тамироглян А.** Соната для фортепиано и литавр Ваграма Бабаяна, *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջան (14 նոյեմբերի, 2014), Նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, 2015, էջ 234-242:
5. **Тамироглян А.** Фортепианный квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели Эдгара Оганесяна, *ԿԱՆԹԵՂ. գիտական հոդվածներ*, 2-3 (59-60), 2014, Երևան, էջ 383-395:
6. **Тамироглян А.** Соната для виолончели и фортепиано Эдварда Мирзояна, *Հայ արվեստի հարցեր - 4, գիտական հոդվածների ժողովածու*, Երևան, 2012, էջ 276-293:
7. **Тамироглян А.** Фортепианное трио и Соната для виолончели и фортепиано Софы Азнаурян, *Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան (2-3 դեկտեմբերի, 2010), Նստաշրջանի նյութեր*, Երևան, 2011, էջ 275-282:

ԹԱՄԻՐՈՂԼՅԱՆ ԱՆՆԱ ՄԱՄԻՉՈՒՏԻ

**ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ-ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ
ՍՏԵՂՁԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ
(XX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍ)
Ամփոփում**

Հայաստանի կամերային-գործիքային երաժշտությունը հայ երաժշտական մշակույթի բարձրագույն նվաճումներից է:

Ատենախոսության նպատակն է XX դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտության մեջ դաշնամուրային կամերային-գործիքային ժանրերի զարգացման գործընթացների հնարավորինս լայն ընդգրկումը: Հայ կոմպոզիտորների ժառանգությունում դաշնամուրի մասնակցությամբ տարակազմ անսամբլների բազմաթիվ օրինակներ կան: Անկասկած, նրանցից յուրաքանչյուրն աչքի է ընկնում իր կոմպոզիցիոն ինքնատիպությամբ:

Առաջ են քաշվել հետևյալ խնդիրները.

- ✓ հայ կոմպոզիտորների՝ դաշնամուրի մասնակցությամբ զանազան անսամբլների համար գրված առավել նշանակալի ստեղծագործությունների հանգամանալից վերլուծություն,
- ✓ ազգային երաժշտության ավանդակիր հանդիսացող գեղարվեստական առանձնահատկությունների բնութագրում,
- ✓ մի շարք ստեղծագործությունների մանրակրկիտ տեսական վերլուծություն թե՛ կոմպոզիցիոն կառուցվածքի, և թե՛ կատարողական խնդիրների տեսանկյունից,
- ✓ դաշնամուրի հետ զանազան լարային և փողային գործիքների անսամբլային համատեղելիության առանձնահատկությունների ուսումնասիրություն:

Աշխատության գիտական նորույթը կայանում է նրանում, որ մանրամասն վերլուծվել են XX դարի երկրորդ կեսին գրված և մինչ օրս հետազոտողների ուշադրության շրջանակներում չընդգրկված՝ Հայաստանի երաժշտական արվեստում նորագույն միտումները մարմնավորող կամերային-գործիքային ժանրի առավել նշանակալի երկերը: Ընդհանուր առմամբ ներկայացվում է դաշնամուրի մասնակցությամբ 51 կամերային-գործիքային անսամբլ՝ ըստ ժանրային դասակարգման:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ քննության է առնվել չորս ձեռագիր ստեղծագործություն

- Վահրամ Բաբայանի Սոնատը դաշնամուրի և գոսերի համար (եզակի համակցություն համաշխարհային երաժշտական պրակտիկայում),
- Լևոն Աստվածատրյանի «Digitales rouges» («Կարմիր մատնահեռքեր») կվինտետը երկու դաշնամուրի վրա վեց ձեռքով երեք կատարողի, աֆրիկյան բոնգերի և կլարնետի համար:
- Լևոն Աստվածատրյանի «Europolis»-ը («Եվրոպոլիս») երկու դաշնամուրի վրա տասը ձեռքով հինգ դաշնակահար-կատարողի համար: Մինիմալիստ տեխնիկայով, սակայն կոնտրապունկտի, միկրոպոլիֆոնիայի և տոնոհիստիկայի հնարքների կիրառումով գրված այս երկը մարմնավորում է գեղեցիկ, բայցև անիրական հաղադրության քաղաքի գաղափարը՝ քաղաք, ուր խաղաղ գոյակցում են երկիր մոլորակի բոլոր մշակույթներն՝ առանց բացառության:
- Վահրամ Բաբայանի «Meditations»-ը («Մեդիտացիաներ»)՝ չորս ձեռքով երկու դաշնամուրի համար:

Ատենախոսությունը բաղկացած է Ներածությունից, չորս գլխից (Գլուխ 1 – «Դաշնամուրային անսամբլներ լարային գործիքների հետ», Գլուխ 2 – «Դաշնամուրային տրիոյի և կվինտետի դասական մոդելը», Գլուխ 3 –

«Անսամբլներ լարային, փողային, հարվածային գործիքների և դաշնամուրի համար», Գլուխ 4 – «Անսամբլներ երկու դաշնամուրի համար»), Եզրակացություններից, Օգտագործված գրականության ցանկից և Հավելվածից (ներկայացված են նոտաների օրինակներ, սխեմաներ, պատկերներ, աղյուսակներ):

Հետազոտության արդյունքները ցույց տվեցին, որ կամերային-գործիքային երաժշտության ժանրերն ազգային երաժշտական մշակույթում ներկայացված են լայնորեն, ընդ որում ոչ միայն ավանդական՝ դաշնամուրի և լարային կամ փողային գործիքների համակցություններով (ինչպես, օրինակ, կամերային սոնատ դաշնամուրի և լարային կամ փողային գործիքի համար, դաշնամուրային տրիո կամ կվինտետ), այլև խիստ յուրատիպ այլ զուգակցություններով:

XX դարի երկրորդ կեսի հայ կամերային-գործիքային անսամբլային երաժշտության ժանրերը դիտարկված են զարգացման երեք փուլում, այն է՝ ավանդական-դասական, տարածն էքսպրեսիոնիզմի և երաժշտական ավանգարդիզմի (զանազան տեխնիկաների կիրառմամբ) փուլերում:

Ակնհայտ է ինչպես կոմպոզիտորական տարաբնույթ տեխնիկաների արագընթաց յուրացման փաստը, այնպես էլ ազգային երաժշտական մտածողության յուրահատկությունից բխող ինքնատիպ երաժշտական ձևեր զարգացնելու միտումը:

Ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացման հունում մի շարք կամերային-գործիքային ստեղծագործություններ ոչ միայն ազգային հոգեկերտվածքի արդյունք են, այլև ուղղված են համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման մեջ նշանակալի դեր կատարած այլ մշակույթների կերպարանությունը:

Հայ կոմպոզիտորների երկերում պարզորոշ է հակումը դեպի երաժշտական սիմֆոլիզմի հնարքները, ինչը հաճախ որակայնության շեշտը տեխնիկական կառուցվածքից, նույնիսկ եթե այն կատարյալ է, տեղափոխում է դեպի ցայտուն կերպարայնություն և հոգևոր հագեցածություն:

Հայաստանի կամերային-գործիքային երաժշտությունը հայ սիմֆոնիստների համար ստեղծագործական լաբորատորիա է: Ատենախոսությունում դիտարկված երկերի մեծ մասը հեղինակել են սիմֆոնիզմի բարձր նմուշներ ստեղծած կոմպոզիտորներ: Դրա մասին է վկայում նաև այդ երկերում սիմֆոնիկ հորինման տեխնիկական հնարքներին դիմելը: Մարմնավորված կերպարներին իմաստային խորհրդանշականություն հաղորդելու ձգտումը աներկբայորեն խոսում է ստեղծագործության գաղափարը վեհակերտ ներկայացնելու նպատակայնության մասին: Հենց դա՝ է սիմֆոնիկ մտածողության հիմնական և կարևորագույն բնութագիրը: Կոնտրապունկտային գրելաոճի հորինման հնարքների առատությունը նույնպես սիմֆոնիզմի երևույթի հետ անմիջական աղերսներ ունեցող գործոն է:

Մանրամվագից մինչև մոնումենտալության դիապազոնում ներկայացված ներժանրային մոդելների բազմազանությունը վկայում է այն կարևոր հանգամանքի մասին, որ ազգային երաժշտական ստեղծագործության այս ուղղությունը XX հարյուրամյակի երկրորդ կեսին գտնվում էր բուռն զարգացման շրջանում: Նրան բնութագրող գլխավոր հատկանիշներն են ստեղծարարությունը, նոր ձևերի և գեղարվեստական առարկաների որոնումը: Այս կարևորագույն միտումն ընդգրկել է կամերային-գործիքային ժանրերում ստեղծագործող հայաստանյան կոմպոզիտորական դպրոցի ողջ սերունդը: Լիաժույս ենք, որ հետագայում ևս ազգային երաժշտական մշակույթը կհարստանա նոր, հետաքրքիր և հոգևոր վեհությամբ հագեցած երկերով:

TAMIROGHLYAN ANNA

PIANO IN CHAMBER-INSTRUMENTAL WORKS BY ARMENIAN COMPOSERS (SECOND HALF OF THE XX CENTURY)

Summary

Armenian chamber-instrumental music is one of the topmost accomplishments of Armenian musical culture.

The goal of this thesis is a possibly wide coverage of the development of pianistic chamber-instrumental genres in Armenian music of the second half of the XX century. In the legacy of Armenian composers, quite a few various ensembles with piano are presented, and each of them, beyond any doubt, is unique by its compositional qualities.

The following goals were set:

- ✓ Thorough analysis of the most significant works by Armenian composers in various piano ensembles;
- ✓ Definition of the artistic peculiarities which became tradition bearers of national music;
- ✓ Detailed theoretical analysis of a number of works both from the perspective of compositional structure and performing solutions;
- ✓ Study of the specificities of ensemble compatibility with piano of various string and wind instruments:

The scientific novelty of the thesis consists in the detailed analysis of the most conspicuous works in chamber-instrumental genre of the last decades, not yet included in the list of researchers' studies and embodying new trends in Armenia's musical art. Altogether, 51 piano ensembles are covered, classified by genres.

The thesis examines for the first time four handwritten compositions:

- Vahram Babayan's *Sonata for piano and timpani* – incidentally, a unique combination in the world practice;
- Levon Astvatzatryan's *Digitale rouges (Red Fingerprints)* – quintet for two pianos, three performers, six hands, in combination with African bongos and clarinet;
- Levon Astvatzatryan's *Europolis* for two pianos, five performers, ten hands; written in the technique of minimalism with some inclusions of counterpoint, micropolyphony and sonorism techniques, it imparts the beautiful, yet utopian idea of the City of Peace, where all the cultures, without exception, coexist peacefully on the planet Earth;
- Vahram Babayan's *Meditations* for two pianos, four hands.

The thesis consists of Introduction, four chapters (Chapter 1 – “Piano Ensembles with Strings”, Chapter 2 – “Classical Model of Piano Trio and Quintet”, Chapter 3 – “Ensembles of Piano with Strings, Winds and Percussion”, Chapter 4 –

“Ensembles for Two Pianos”), Conclusions, Reference List and Appendix (comprises examples of notes, diagrams, pictures and tables).

The results of the research conducted showed that the genres of chamber-instrumental music are widely represented in national musical culture, and this not only in the traditional piano with strings or winds combination (like, for instance, a chamber sonata for piano and a string or wind instrument, piano trio or quintet), but also in rather peculiar combinations.

Three aspects of the genres of Armenia’s chamber-instrumental ensemble music of the second half of the XX century are analyzed: traditional classical, various forms of expressionism, and musical avant-gardism (with its diverse techniques).

A rather intense tendency is observed to master various composing techniques, on the one hand, and, on the other, to develop original musical forms proceeding from national musical thinking.

When characterizing the path of development of national musical culture, it is noted that chamber-instrumental works derive not only from national mentality, but also from the imagery of various cultures that have contributed to the progress of world civilization.

In the oeuvre of Armenian composers, the tendency to employ the devices of musical symbolism is obvious. This often shifts the quality accent from technical structure, even if it is perfect, to bold figurativeness and spiritual content.

Armenian chamber-instrumental music is a creative studio for Armenian symphonists. The overwhelming majority of the compositions considered are written by composers with vast and high level experience in the genre of symphony. Another observation bespeaking this is the use of techniques of symphonic composition in their works. The striving for notional symbolism of the embodied images is nothing but aspiration for monumental rendering of the idea, which fact constitutes the fundamental and most important aspect of symphonic thinking. The abundance of contrapuntal composing devices is yet another factor directly associated with the phenomenon of symphonism.

The diversity of intra-genre pieces – from miniaturism to monumentalism – indicates that, in the second half of the XX century, this trend of national musical art was in full bloom. Its main characteristics were creativity, search for new forms and artistic objects. This major trend in the chamber-instrumental genres of Armenian music has embraced the entire generation of Armenia’s composer school, thereby inspiring hopes that in the future, too, national musical culture will be enriched with innovative, interesting works filled with elevated spirituality.