

A 17.00.02.25
P-354

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ ԳԵՈՐԳԻ ՇԱՎՈՆԻ

ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՉԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

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

X

ՍԵՂԱԱԳԻՐ
ԵՐԵՎԱՆ - 2007

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ГЕОДАКЯН ГЕОРГИЙ ШМАВОНОВИЧ

ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ АРМЯНСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание
ученой степени доктора искусствоведения
по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

ЕРЕВАН - 2007

Ատենախոսության քննան հաստատվել է
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում
Պաշտոնական ընդդիմախոսներ

արվեստագիտության դոկտոր
Շահնազարովա Ն. Գ.
փիլիսոփայական գիտ. դոկտոր,
պրոֆեսոր Խաչիկյան Յա.Ի.
արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր Ջաղացյանյան Կ.Ա.

Առաջատար կազմակերպություն

Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

Պաշտպանությունը կայանալու է 2007 թ. մարտի 21- ին ,
ժամը 14-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի 016 մասնագիտական
խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան
պողոտա 24 գ):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի
ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2007թ. փետրվարի 14-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,

արվեստագիտության թեկնածու՝ *(Ս. Կասրյան)* Սաստրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена
в Институте искусств НАН РА

Официальные оппоненты -

доктор искусствоведения
Шахназарова Н.Г.
доктор философских наук,
профессор Хачикян Я.И.
доктор искусствоведения,
профессор Джагациян К.А.
Ереванская государственная
консерватория имени
Комитаса

Ведущая организация -

Защита диссертации состоится 21 марта 2007 г. в 14 часов на
заседании специализированного совета 016 Института искусств НАН
РА (адрес: 375019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24 в).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института
искусств НАН РА.

Автореферат разослан 14 февраля 2007 г.

Ученый секретарь специализированного совета,

кандидат искусствоведения *(А. Г. Асатрян)* Асатрян А. Г.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Представленная диссертация посвящена исследованию армянской музыкальной классики. Классическое искусство есть то, что выступает элементом устойчивости, инвариантности в вечной смене поколений. При этом каждое поколение словно открывает его для себя заново. Вернее, находит в классическом искусстве новые стороны, новые оттенки, неведомые их предшественникам. В известном смысле процесс все более глубокого постижения классического наследия продолжается и в наши дни. Поэтому исследование национальной музыкальной классики всегда представляется задачей **важной и актуальной**.

Целью и задачей исследования является изучение формирования национальной музыкальной классики в целом и в ее наиболее ярких проявлениях.

Термины «классику», «классическое искусство» в разных контекстах истолковываются по-разному. Мы используем эти термины в их общеупотребительном смысле, т.е. «в значении «образцовый автор», независимо от языка, на котором он писал, как признание его мастерства или бесспорного приоритета в своей области» (Т.С.Элиот)¹.

Процесс формирования армянской музыкальной классики проходил не совсем обычно, шел разными путями, связанными с конкретными условиями своего времени – социально-историческими, общественно-политическими, культурными. Ведь даже географически наши классики были разобщены друг от друга. Т.Чухаджян жил и творил в Константинополе, Комитас – в Эчмиадзине, А.Тигранян – в Александрополе, А.Спендиаров – в Крыму, Ялте, Р.Меликян – в Тифлисе, А.Хачатурян – в Москве. Разумеется, говорить в данных условиях о непосредственной преемственности в творчестве наших композиторов-классиков, скажем, Чухаджяна и Комитаса, Комитаса и Спендиарова, А.Тиграняна и А. Хачатуряна было бы большой натяжкой. Каждый из них был «знаковой» фигурой в армянской музыке своего времени. Каждый был первооткрывателем в своей области. И если в

¹ Т. С. Элиот. О классике. «Вопросы литературы», М., 1988, N 8, С. 185.

творчестве каждый из них шел самостоятельным путем, то в действительности, в жизни созданные ими музыкальные миры, звуковые поля не могли не соприкоснуться друг с другом, не влиять друг на друга. В целом же возникало, создавалось как бы общее, единое звуковое пространство, независимое от воли творцов, но заряженное их творческими импульсами.

Так, известна особая роль оперного искусства в формировании национальных композиторских школ. И, если мы не видим непосредственной преемственности в появлении трех вершинных оперных произведений, - имеем в виду «Аршак Второй», «Ануш» и «Алмаст», то внутренняя связь их очевидна и логически обоснована. В «Аршаке Втором» Чухаджян первым «прорубил окно в Европу», уверенно овладел современными ему оперными формами, сделал первые попытки в создании определенного национального колорита в музыкальной обрисовке своих героев. А.Тигранян в «Ануш» впервые явил миру национально-восточный оперный мелос. В «Алмаст» эти две тенденции как бы слились воедино: и совершенное владение европейской музыкальной техникой, и национальное своеобразие языка. Как будто кто-то свыше руководил их действиями, указывая на самый «верный» и оптимальный вариант развития национального оперного искусства в данных исторических условиях!

Наше исследование не об истории армянской музыки, а о том, что *определяло* историю армянской музыки. Отсюда и то пристальное внимание, которое мы уделяем «знаковым» фигурам нашей национальной музыкальной культуры. Опираясь на опыт наших предшественников, нам хотелось как бы заново перелистать страницы биографии и творчества наших классиков (более подробно в одном случае, и менее - в другом), выделив в них наиболее яркое, характерное, определившее их вклад в становление и формирование национальной композиторской школы. За прошедшие годы уже накопилось немало штампов, недомолвок, необоснованных суждений. Не всегда верно определялся и истинный масштаб тех или иных явлений.

Научная новизна. Попутно с вниканием в творчество наших классиков начали намечаться и некоторые сквозные темы. Об одной из них - оперной - мы вскользь уже упомянули.

Однако, главной из них стала тема формирования национального стиля армянской композиторской школы и связанных с этой темой проблем. Естественно, центральной фигурой здесь стал Комитас, творческий вклад которого в историю армянской музыки мы попытались осветить во многом по-новому. В этом же ключе написаны главы об Армене Тиграняне, Романосе Меликяне, Александре Спендиарове и Араме Хачатуряне.

Как верно замечает В. Медушевский: «Стиль национальных композиторских школ, пожалуй, наиболее труден для анализа. Его специфичность определяется связью с национальным мироощущением и опорой на характернейшие особенности (явные и глубинные) языка народной музыки»². Действительно, основой профессиональной музыки, залогом ее успешного развития всегда была народная музыка. В этом отношении армянской музыке, несомненно, повезло. Жанровое многообразие, мелодическое и ритмическое богатство, яркая образность и поэтичность - вот что в первую очередь отличает армянский музыкальный фольклор.

Отдельной главы об армянском фольклоре у нас нет. Сведения о нем достаточно полно приведены в двух главах, посвященных Комитасу. Кроме того, нам представлялось необходимым исследовать «глубинные» (по выражению Медушевского) особенности армянской народной музыки, наиболее ярко представленные в ее ладовой структуре. Основываясь на трудах Комитаса и Х.Кушнарева в этой области, мы в теоретической главе «Черты ладовой системы армянской народной музыки» выдвинули свою точку зрения на характер ладовой системы армянской народной музыки, точнее учитывающий, на наш взгляд, ее особенности.

Вторым важнейшим источником, питавшим новую армянскую композиторскую школу, было национальное профессиональное музыкальное искусство прошлых веков - прежде всего мы имеем в виду, естественно, средневековую духовную музыкальную культуру. Начиная с IV века, с принятия христианства в Армении и пройдя более чем тысячелетний путь

² В.Медушевский. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. В кн.: Музыкальный современник, вып. 5. М., 1984, С. 7.

развития, она достигла высокого совершенства.

Средневековая армянская монодия была искусством *письменным*. И хотя впоследствии тайна хазов была утеряна, факт письменной фиксации музыкальных памятников средневековья немало способствовал сохранению их дальнейшей «жизни» в нашем искусстве.

Имея в виду значение письменной фиксации как важного фактора сохранности музыкальных текстов средневековой музыки, мы сочли необходимым включить в книгу главу о хаззах и о возможных путях их расшифровки.

Практическая ценность. Данное исследование, представленное также в совокупности с изданной монографией может служить учебным пособием в музыкальных учебных заведениях. Имея в виду исключительное значение армянской музыкальной классики для всей национальной культуры, монография «Пути формирования армянской музыкальной классики» представляет интерес также для искусствоведов и широкого круга читателей.

Диссертация прошла апробацию в отделе музыки Института искусств НАН РА. Основные ее положения были представлены на многочисленных научных форумах, в том числе международных конференциях, симпозиумах и т.д.

Главные аспекты содержания диссертации изложены в изданной монографии, а также в многочисленных других изданиях: книгах, брошюрах, научных статьях.

Методология исследования. В работе представлен историко-теоретический метод анализа музыкальных явлений. В работе широко использованы как печатные, так и рукописные материалы, многочисленная нотная литература.

Структура исследования

Диссертация состоит из введения, одиннадцати глав и заключения. К работе прилагается список использованной литературы.

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** изложены задачи и цели данного исследования, его актуальность и новизна, принятая методологическая основа, уточняются термины «классика», «классическое искусство», указываются основы национальной музыкальной классики, их связь с формированием армянской профессиональной композиторской школы.

В первой главе - «**Начало пути**» - дается краткое изложение истории армянской музыки с древнейших времен до середины XIX века. На основании археологических данных и исторических документов (некоторые из них впервые вводятся в музыкаловедческий обиход), можно утверждать, что уже в самом раннем государственном объединении на территории Армении - в Урарту (Ванское царство) - большое развитие получило искусство, в том числе и музыкальное. Сохранились сведения о культурной и народной музыке («песне пахаря») этого периода. Примечательно, что это упоминание о народной музыке относится именно к песням, связанным с земледельческим циклом. А, как известно, песни эти составляют один из самых замечательных и древнейших разделов в армянском народном музыкальном творчестве.

Ценные сведения о музыке в древней Армении сохранились в литературных трудах первых армянских историков - Фавстоса Бузанда, Агафангела и других, но, главным образом у Мовсеса Хоренаци. Особенно велика заслуга Хоренаци в том, что он донес до нас некоторые характерные образцы древнеармянского языческого эпоса.

Более многообразные и детальные данные о музыкальном искусстве армян могут быть отнесены к исторической эпохе, когда Армения выступает как сильное и организованное государство, в частности, к царствованию Арташесидов. Это период расцвета языческой культуры в Армении с интенсивным строительством городов, активным общением со странами эллинистического Востока. Армянские храмы при сравнительно неболь-

шом их числе считались богатейшими на Востоке. В этот период высокого развития достигает и музыка. К этому времени уже откристаллизовались такие жанры народного искусства как игровые песни-пляски, музыка застольная, военная, обрядовая (песни свадебные, похоронные). Важное значение в армянской музыке продолжает сохранять искусство гусанов, сочетавшее пение, игру на музыкальных инструментах, повествование, лицедейство.

С принятием в IV веке в Армении христианства начинается новая эпоха и в истории армянской музыки. Влияние церкви, как господствующей идеологии, определяет и все последующее развитие национального искусства. Существенные перемены коснулись и музыки. Перемены эти были связаны с рождением нового жанра – духовной песни.

Как считает большинство исследователей, раннехристианская музыка сложилась на основе культовой музыки древнеиудейцев и сирийцев. Именно в Палестине и Сирии возникли первые христианские общины, здесь же имелись богатые традиции культового пения. Влияние сирийской духовной музыки было господствующим на раннем этапе развития христианства и для всей «восточной» церкви. Таким оно было и в Армении.

Решительный перелом в развитии армянской церковной музыки наступил в V веке. Он был связан с тем мощным движением за утверждение национальных основ всей духовной жизни народа, выразителем которого стали знаменитые переводчики. Деятели этого движения – Месропу Маштоцу, Сааку Партеву и Мовсесу Хоренаци – традиция приписывает и написание первых оригинальных армянских духовных песнопений.

Важно понять место и значение духовной песни в мега-социуме человека раннего средневековья. Оно было чрезвычайно велико. Средневековье создает свои символы в искусстве, свое мироощущение. «Путь из пространств внешнего мира во внутренние пространства человеческого сознания – таков путь, пройденный в эту переломную эпоху искусством»³. Музыка чутко откликается на это требование эпохи.

³ С.Аверинцев. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью. В сб.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976, С.57.

Некоторые особенности, характерные для армянской духовной песни, ярко выражены уже в песнях покаяния, приписываемых Месропу Маштоцу. Они пленяют сдержанностью чувств, красотой ясности и поэтической простоты.

На основе анализа одной из «молитв покаяния» Маштоца, обосновывается принцип «динамической волны», играющий важную роль в композиции песни. Принцип динамической волны создает эффект несомненного звукового «парения», «вознесения». В этом его художественно-образный смысл и значение. Раз найденный, он впоследствии употребляется широко, с большой свободой и совершенством, достигая в период расцвета армянской духовной песни особой силы воздействия.

О высоком уровне армянского духовного песнетворчества свидетельствуют и многие другие ранние образцы этого искусства. Один из них – гимн Комитаса Ахцеци, посвященный святой мученице Рипсимэ и ее подругам (VII в.). Большой интерес представляет музыка гимна. Ее характер, стилистическая направленность иные – по сравнению с песнопениями покаяния Маштоца. Это – произведение по-настоящему гимническое, приподнятое и торжественное.

Свободное проникновение песен в церковную службу интенсивно продолжалось до VIII века и в значительной степени способствовало утверждению национальной самобытности армянской духовной музыки. Однако со временем армянская церковь начинает уделять все большее внимание упорядочению церковной службы и духовного песнопения. Первую попытку такого упорядочения сделал еще в 645 году Барсег Тчон, но уже с VIII века в армянскую церковную музыку входят «каноны», то есть определенным образом организованные песни-гимны, которые приурочиваются к тому или иному празднику.

Новый подъем армянской духовной песни начинается с X века. Особая роль в ее развитии принадлежит крупнейшему музыканту средневековья Нерсесу Шнорали (ум. в 1173 г.). Многие исследователи именно ему приписывают коренную реформу в области армянской духовной музыки, после которой окончательно установился ее характер и стилистическая направленность.

Мелодии Шнорали широко распевны, они льются естественно и непринужденно. Умение естественно развивать

мелодию, строить развернутые музыкальные композиции позволяют говорить о подобных песнопениях Шнорапи как своеобразных а р и я х.

Упорядочение духовных песнопений завершается в XII-XIII вв. Сведенные вместе, тщательно отредактированные, получившие благословение официальных церковных властей, они включаются в Шаракноц – Гимнарий. С этих пор всякие нововведения исключаются.

Если канонизация шараканов положила конец развитию этого жанра, то, начиная с X века, происходит бурное цветение так называемого т а г о в о г о искусства. *Таг* по-армянски буквально означает песню. Первоначально таги представляли собой развернутые вокальные композиции духовного содержания (впоследствии создавались таги и чисто светского характера). Жанр этот, как и мегеди (буквально - мелодия), не был непосредственно связан с церковной службой, чем и была обусловлена его большая свобода, гибкость, чуткость к веяниям эпохи и действительности. Одним из авторов первых тагов, получивших широкое признание, был гениальный поэт и музыкант Григор Нарекаци (X в.).

В тагах Нарекаци чутко использованы богатейшие возможности ладовых и интонационных превращений для выражения тончайших переживаний чувства и мысли. Здесь налицо высокий профессионализм, позволяющий ставить и решать самые сложные и глубокие художественные задачи.

Высота завоеванных Нарекаци позиций дала возможность армянскому музыкальному искусству стремительно вырваться вперед. В это время создаются произведения, которые по праву можно отнести к числу высочайших образцов мирового монодического (одноголосного) искусства. Таговое искусство развивается как бы в двух направлениях. С одной стороны создаются таги, в которых ярко выражена тенденция к дальнейшей психологизации и драматизации этого жанра. Музыкальная композиция и язык этих тагов отличаются значительной сложностью.

Таги и духовные песнопения другого типа более просты и безыскусственны. Но эта простота особого свойства: мы словно являемся свидетелями рождения феномена *чистой мелодии*, плавной, льющейся, певучей. Естественная мелодия (если

воспользоваться термином академика Б.Асафьева) – явление историческое, ее возникновение относят к эпохе Возрождения. В армянской музыке цветение мелодии тоже связано с веяниями эпохи, которую некоторые исследователи называют «армянским Возрождением» или «армянским Ренессансом» и начало которого относят к X – XI вв. Интерес к действительности, «земной» жизни, раскованность и свобода в выражении духовного мира человека все сильнее начинают определять и характер музыкального искусства. И мелодия словно вбирает в себя эту неодолимую тягу к воплощению самого человеческого, гуманного начала в человеке, живого трепета его переживаний, обаяния и красоты его души.

Высокого развития в этот период достигает армянская невменная нотопись – *хазы*. С их помощью записываются многочисленные образцы духовной музыки, в том числе и сложные, довольно протяженные и богато орнаментированные.

Период блестящего подъема армянской средневековой музыки падает на X-XIV века. Затем наступает эпоха консервации и заметного упадка. Армянская музыка остается в стороне и от того мощного обновляющего движения, которое в Европе было связано с чудесным расцветом *многоголосия*, коренным образом изменившего весь облик европейского профессионального музыкального искусства.

Искусственная изоляция армянской музыки продолжалась вплоть до 60-х годов XIX века. Как и следовало ожидать, возрождение профессиональной музыкальной жизни началось в тех городах, которые превратились к этому времени в крупные центры национальной культуры. Первым из них стал Константинополь, где протекала деятельность Тиграна Чухаджяна и где закладывались основы новой армянской профессиональной композиторской школы.

Вторая глава – «Тигран Чухаджян и его опера «Аршак Второй» - освещает жизненный путь и творческую деятельность этого выдающегося композитора.

Тигран Чухаджян (1837-1898) сыграл важную роль в истории армянской музыки. С его именем связано зарождение и бурное развитие новой национальной профессиональной музы-

кальной школы. Чухаджян был первым из восточных музыкантов, получившим профессиональное европейское образование. Первым он стал искать пути сближения музыкальных культур Запада и Востока, первым сделал достоянием восточной музыки сложные жанры оперной, симфонической и камерной музыки. Творческая деятельность Тиграна Чухаджяна имела большое прогрессивное значение и для развития музыкального искусства народов Ближнего Востока, где в свое время, во второй половине XIX столетия, его произведения получили значительное распространение.

Завершив свое профессиональное образование в Италии, он в 1864 г. возвращается в Константинополь. Здесь он принимает активное участие в работе музыкального общества «Армянская лира», руководит симфоническими концертами. Основная его творческая деятельность связана с театром. Он пишет музыку к спектаклям «Сандухт» Т.Терзяна, «Вард и Шушан» П.Дурьяна, «Ара Прекрасный или Любовь и Родина» Т.Галемчяна, «Трдат Великий и Григорий просветитель» С.Тгляна. Особенно значительна была его музыка к драме Р.Сетефчяна «Вардан Мамиконян – спаситель Родины», впервые показанной 28 февраля 1867 года.

В 1868 г. он завершает свое первое оперное произведение – «Аршак Второй». По своему жанру – это опера историко-романтическая. Ее либретто написал Товмас Терзян, известный в то время армянский поэт и драматург. Получив образование в Италии, Терзян выделялся высокой культурой, свободно владел несколькими европейскими языками.

Жестокие цензурные гонения заставляли тогда многих армянских деятелей искусства искать окольные пути для выражения своих художественных идей. Необходимость подчиниться цензурным ограничениям наложила печать и на либретто оперы «Аршак Второй».

Чухаджян и Терзян стремились по возможности оградить свое произведение от ударов будущих противников. Опера «Аршак Второй» должна была идти на итальянском языке (правда, тогда же почти одновременно либретто вышло в свет на двух языках – итальянском и армянском). В таком «привычном», «традиционном» облике она могла казаться более приемлемой. В

музыкальном языке, в принципах драматургии оперы «Аршак Второй» также чувствовалась близость к итальянскому оперному искусству первой половины XIX века (особенно творчеству Верди). В мелосе «Аршака Второго» очевидны также связи с бытовыми жанрами городской музыкальной культуры Константинополя, особенно с жанром армянских национально-патриотических песен. Обладая яркой творческой индивидуальностью, Чухаджян сумел создать свой собственный музыкальный стиль, отмеченный оригинальностью и своеобразием...

В опере тема личной драмы основных героев – царя Аршака, царицы Олимпии, княгини Парандзем, ее мужа Гнела, спарапета Вагинака тесно сплетается с темой борьбы с преступным злодеем царем, борьбы за свободу и справедливость, которая в дальнейшем получает широкое развитие. Ее выразители – Гнел, Вагинак, вступившие в заговор феодалы.

В главе дан один из первых и последовательных в нашей литературе анализов авторской версии оперы, основанный на тщательном изучении клавира и партитуры оперы.

Наиболее привлекательная сторона оперы «Аршак Второй» – ее замечательная музыка. огромное мелодическое богатство, прекрасное владение композитором всеми оперными формами – от ариозо до многочисленных ансамблей, умение автора мыслить чисто по-оперному – «крупным штрихом».

Особенно впечатляют финальные грандиозные ансамбли с привлечением оркестра и хора. Сила Чухаджяна в ансамблях не в индивидуализации отдельных партий (как скажем, в знаменитом квартете Верди из «Риголетто»). Партии героев здесь обычно дублируют или гармонически дополняют друг друга (нередко с небольшими мелодическими изменениями). Ансамбли Чухаджяна строятся на включении контрастных эпизодов (и по характеру, и по тонально-гармоническому плану), на разряжении и «сгущении» музыкальной ткани, на общем динамическом нарастании, подводящем к концу ансамбля к кульминационному проведению основного музыкального образа...

Наконец, надо отметить характерную особенность оперы Чухаджяна – обилие развернутых дуэтов, вернее, диалогических сцен. «Дуэты-поединки» или «дуэты согласия», в которых мастерски сочетается линия единого динамического нарастания с

гибкой сменой различных эмоциональных состояний, придают музыкальной драматургии оперы исключительную действенность, в значительной степени повышают эмоциональный накал происходящих на сцене событий. Примечательно, что в западно-европейской опере XIX века диалогические сцены в таких широких масштабах не использовались, и только после создания «Аиды» Верди (написанной, как известно, в 1871 году, то есть после оперы Чухаджяна) они получили широкое распространение.

К сожалению, либретто оперы гршило многими недостатками (излишний мелодраматизм, немотивированность действий ряда героев, неопределенность образа Аршака, неправдоподобно подчеркнутый «демонизм» образа Парандзем и т.д.). Некоторые из них отразились и на музыке оперы.

Учитывая все эти факторы, Ереванский театр оперы и балета им. Спендиарова в 1945 г. решил показать оперу «Аршак Второй» в новой, измененной редакции. На наш взгляд, это было правильное решение. Над созданием спектакля работали мастера самого высокого профессионального уровня. Либретто написал А. Гулакян, музыкальную редакцию оперы осуществили А. Шавердян и Л. Ходжа-Эйнатов.

Спектакль получился цельным, художественно ярким и сразу получил горячее признание. Он удостоился самой высшей в то время награды Советского Союза – Сталинской премии первой степени, и с тех пор долгие годы украшал сцену нашего оперного театра.

Третья глава - «Комитас» - посвящена жизненному и творческому пути композитора.

Комитас – фигура необычная. Он был крупным ученым и в то же время тонко чувствующим, несравненным художником-творцом. На первый взгляд и задача, которую он ставил перед собой, напоминала по характеру, скорее, задачу исследователя, чем художника. Как неутомимый археолог или, быть может, художник-реставратор он кропотливо «счищал» накопившиеся веками чуждые наслоения, чтобы обнажить первозданную сущность национальной музыки.

Комитасу по праву принадлежит открытие огромной и ценнейшей области армянской народной музыки – крестьянского фольклора. До него знакомство с нею основывалось на случайных и далеко не самых характерных образцах. В многочисленных записях Комитаса крестьянская песня предстала со всей возможной полнотой и была сохранена от забвения и безвозвратной гибели.

Уже сам по себе этот факт был достаточен, чтобы обеспечить Комитасу самое почетное место в ряду крупнейших деятелей национальной культуры. Но Комитас сделал значительно большее. Его занятия фольклором и теоретическими вопросами не носили узко академического характера. Они интересовали его прежде всего как художника, который стремился возродить забытые в армянской музыке традиции национального искусства прошлых веков. Возродить на новом уровне, соответствующем современным представлениям профессиональной музыкальной культуры.

Комитасу удалось блестяще решить эту труднейшую творческую задачу. Он создал самобытный музыкальный стиль, непосредственно связанный с характером крестьянской песни и армянской средневековой духовной музыки.

В главе подробно освещается деятельность Комитаса фольклориста, ученого, хормейстера, композитора. Дается характеристика его наиболее значительных сочинений.

Для Комитаса как музыканта образ народа, его дух олицетворяли песни народа. Стремление к правдивому воссозданию картин народной жизни для него неотделимо от поисков подлинных образцов народного искусства. Он постоянно боролся против тех, кто пытался представить народную песню «какой-то жалобной, безрадостной и меланхоличной». По его глубокому убеждению, «армянская музыка не только не является жалкой и безрадостной, но, напротив, насыщена силой и жизнелюбием. Она воплощает в себе подлинную философию, подлинный дух родившего ее народа» (Комитас).

Жизненность и сила – вот краеугольные камни понимания Комитасом народного искусства.

С особой яркостью эстетические принципы Комитаса обнаруживаются в его серии трудовых песен, написанных для хора.

Трудовые песни Комитаса различны по характеру и содержанию. Наиболее известные из них – «Гутанерг» («Песня плуга»), «Еркрагорци ерг» («Песня земледельца») и «Кали ерг» («Песня гумна») – захватывают монументальностью, возвышенным строем образов, могучим динамизмом. Они звучат, по меткому выражению А.Шавердяна, как «народные симфонии труда».

Хоровые песни Комитаса в общем мало похожи на обычные хоровые произведения. Это скорее красочные музыкальные картины. Virtuозно используя возможности современного хора, композитор передает не только то или иное чувство, настроение, но и сам характер трудового процесса, колорит окружающей природы.

Совершенно особый мир – лирика в творчестве Комитаса. Народные лирические любовные песни композитор воспринимает как самое заветное проявление человеческого, гуманного начала души народа. Они привлекают его своей нравственной чистотой, тонкостью и богатством душевных порывов. Комитас прежде всего стремится запечатлеть цельность и непосредственность лирического чувства. Здесь почти нет проявления душевной рефлексии, драматического столкновения разноречивых чувств, типичных для романтического музыкального искусства XIX века. Здесь всегда господствует одно чувство, одно настроение. И эта предельная концентрация музыкального образа становится источником удивительных художественных представлений... Ясный чистый тон, наложенный на палитру, словно постепенно «густеет» и насыщается такой силой интенсивности, что внезапно обнаруживается вся его бездонная глубина.

Важную часть наследия Комитаса составляют песни антуни – скитальца. Песни эти – специфический жанр армянского народного искусства, рожденный своеобразием исторического прошлого Армении и глубоко отразивший трагедию народа, вынужденного покинуть родной очаг и скитаться под чужим небом в поисках приюта.

Обращение к этой теме можно найти уже в раннем творчестве Комитаса: это и песня «Цицернак» («Ласточка»), проникновенно передающая чувство тоски по родине, и знаменитая, драматическая по характеру песня «Крунк» («Журавль») и

занимавшая особое место в творчестве Комитаса песня «Антуни» («Бездомный»)...

Песня «Антуни» стала, пожалуй, самым ярким художественным обобщением в музыке трагического в истории армянского народа. В «Антуни» с несомненностью обнаруживаются новаторские устремления искусства Комитаса. Оригинальность музыкального языка, своеобразие гармонических красок и тембрового колорита, необычность логики музыкального развития, непосредственно вытекающего из особенностей ладовой системы армянской народной музыки – все это выходило далеко за пределы норм, сформировавшихся в классической европейской музыке XIX века. По характеру и настроению созвучна этой группе сочинений и песня «Цирани цар» («Абрикосовое дерево»). В ней тема народного горя получает новый оттенок, сливаясь с социально значимой темой обличения несправедливо устроенного «порочного мира» – этого «моря лжи, коварства и зла» (из текста песни).

Комитас большое внимание уделял также созданию духовных сочинений. Среди них выделяется «Литургия» для мужского хора – одна из вершин творчества композитора, его наиболее крупное и масштабное произведение. Музыка «Литургии» покоряет возвышенной красотой, кристальной чистотой национального стиля. Не испытывая тирании сильного времени и метрической сетки, музыка движется свободно и естественно, подчиняясь лишь внутреннему ритмическому чувству. Эпизоды, словно пронизанные светом таинственной, мистической отрешенности, религиозной примиренности, чередуются с эпизодами, полными выражения ничем не омраченного светлого радостного порыва...

Широкий размах получили концертная и просветительская деятельность Комитаса. С концертами, лекциями, докладами он выступает во многих городах Европы, Ближнего и Среднего Востока, Закавказья, везде встречая восторженный прием.

В 1910 году он покидает Эчмиадзин и обосновывается в Константинополе. События 1915 года, арест Комитаса и последовавшая ссылка самым трагическим образом отразились на судьбе великого музыканта. После ссылки Комитас так и не обрел душевного покоя. Последние 20 лет своей жизни он провел в больницах Константинополя и Парижа. Смерть наступила в 1935 году.

Творческая деятельность Комитаса заложила прочную основу всего дальнейшего развития армянской профессиональной музыки. Обобщив и критически переработав опыт своих предшественников, Комитас придал армянской музыке совершенно новое качество. Решение наиболее актуальных проблем своей национальной культуры он сумел поднять до уровня решения проблем, стоявших перед всем музыкальным искусством XX века.

В главе четвертой – «Стиль Комитаса и музыка XX века» – обосновывается значение Комитаса в истории армянской (не только армянской) музыки, раскрывается своеобразие музыкального стиля композитора.

Традиционно творчество Комитаса рассматривалось в рамках только национальной музыки. Начиная с 1969 г.⁴, мы попытались показать творчество Комитаса в контексте мировой музыки XX века. Кстати, только в таком аспекте возможно более верное понимание значения Комитаса и как национального художника.

С творчеством Комитаса новая армянская профессиональная музыка внесла свой первый самостоятельный вклад в общее развитие европейского искусства, в фантастически короткий срок завоевав право занимать равное положение в ряду передовых музыкальных культур. В этой исторической заслуге – одно из коренных отличий Комитаса от его предшественников и современников в армянской музыке.

Стиль Комитаса, его подход к народной и духовной музыке значительно отличались от принципов, сформировавшихся в европейской классической музыке XIX века, и были близки поискам передовых композиторов современности.

Характерно, что именно в постижении законов самой народной музыки и в претворении их в профессиональное творчество виделась для многих музыкантов того времени возможность радикального обновления традиционно сложившейся европейской музыкальной системы. Тенденции эти, возникшие со второй половины XIX века, – пророческим в этом отношении был опыт Мусоргского, – с особой яркостью проявляются уже в

⁴ Հ. Գյուլիկյան, Կոմիտասի ընդ և րանհրար դարի երաժշտությունը: Կոմիտասի կյան, գ. 1: Երևան, 1969, էջ 84-120:

начале нового, XX века. Более общие взгляды на фольклор, типичные для предыдущей эпохи, сменяются дифференцированным научным подходом к явлениям народного искусства. Идут поиски по выявлению наиболее самобытных, «глубинных» пластов народной музыки. Стремление, с одной стороны, к обнаружению «подлинных» образцов народной музыки, и с другой – к возможно точной записи народных мелодий, так, как они звучат в самом народе, становится своеобразным знаменем времени и оказывает исключительное влияние на творческую практику.

Знаменательно в этом отношении признание крупнейшего реформатора музыки XX века венгерского композитора Бела Бартока: «Ознакомление с крестьянской музыкой имело для меня исключительно важное значение. Оказалось, что старинные, уже не употреблявшиеся в нашей профессиональной музыке звуко-ряды не утратили своей жизненности и сделали возможным новые эффекты... Когда я ознакомился с произведениями Дебюсси и начал их изучать, то с удивлением обнаружил, что в его мелосе также играют большую роль пентатонные обороты, как и в нашем фольклоре. Аналогичные явления мы находим и у Стравинского. Кажется, наша эпоха предъявляет одни и те же требования на самых отдаленных друг от друга территориях: обновление профессионального творчества элементами нетронутой за последние столетия крестьянской музыки»⁵.

Важно отметить, что Комитас и как фольклорист, и как художник явился одним из последовательных приверженцев этой характернейшей тенденции в развитии музыки нового времени. По широте охвата образцов крестьянского фольклора (им было записано несколько тысяч народных мелодий), по постижению на основе многолетних систематических наблюдений важнейших закономерностей народной музыки и претворению их в творческой практике деятельность Комитаса можно, пожалуй, сопоставить с деятельностью подобного рода Бэла Бартока и Золтана Кодая в Венгрии.

К народным песням Комитас подходил не как к специфическому и интересному материалу для будущих собственных

⁵ Б. Барток. «Автобиография», см. «Советская музыка», 1965, № 2, С. 94-96

произведений (что в целом было характерно для практики романтической музыки XIX века). Он глубоко верил в самостоятельную художественную ценность произведений народного искусства. В этом отношении армянская народная песня, несомненно, представляла объект чрезвычайно благодарный.

Страстная убежденность в отстаивании самобытной ценности народного искусства и то настойчивое внимание, которое Комитас уделял новаторским устремлениям новейшей французской музыкальной школы, с одной стороны, и с другой – опыту старинных мастеров-полифонистов, помогли ему смело перешагнуть через многие традиционно принятые представления его времени. Он не пытался, как его предшественники, «примирить» оригинальный склад родной музыкальной речи со сложившейся европейской музыкальной техникой. Напротив, в самобытных традициях армянской народной и духовной музыки он нашел возможности, которые могли обогатить принятые нормы европейского музыкального мышления. В характерных чертах музыкального стиля Комитаса (отказ от единовластия мажоро-минорной функциональной системы, широкое использование новых аккордовых структур, обращение к модальной гармонии и т.д.) проявился новый подход к принципам организации музыкального материала. Он был среди тех, кто стоял у истоков могучего обновляющего движения, которое вскоре захватило многие национальные музыкальные культуры и дало жизнь целому направлению в музыке XX века.

Особое внимание в главе уделяется принципу трансформации мелодической горизонтали в гармоническую вертикаль, который проводится Комитасом с большой последовательностью. Этот принцип можно охарактеризовать как принцип «лад-аккорд». Характерные ладовые последования, встречающиеся в мелодике, выступают и как составные элементы развитой многоголосной ткани. Это взаимопроникновение, взаимосвязь мелодики и гармонического сопровождения создает исключительное интонационное единство всего произведения. Можно сказать, что в каждой «музыкальной клетке» лучших песен Комитаса мы ощущаем биение живого пульса народного мелоса. В этом один из секретов удивительной чистоты стиля Комитаса, чистоты, которая так поражает даже неискушенного слушателя.

Комитас, как правило, избегает компактной аккордовой фактуры, особого подчеркивания гармонической вертикали. Развитая контрапунктическая ткань, самостоятельность отдельных голосов – характерная черта изложения не только в его хорах, но и в значительной части песен для голоса и фортепиано. Линейным характером мышления, типичным для Комитаса, можно объяснить и встречающиеся примеры очень интересного и своеобразного применения полиритмии, полиладовости, политональности.

Творчество Комитаса как бы раскрыло необозримую даль прошлых веков национальной музыки, вело к самим истокам ее зарождения и в то же время оно было обращено в будущее, неразрывно связано с новой эпохой в развитии мирового музыкального искусства. Именно этим и можно объяснить всеобъемлющий характер влияния искусства Комитаса на последующие поколения армянских музыкантов.

В главе пятой – «О музыкальном стиле оперы «Ануш» А.Тиграняна и о его опере «Давид-бек» – основное внимание в первом разделе уделено проблеме характера и структуры оперного тематизма А.Тиграняна.

Мелос в опере «Ануш» – типично восточный.

Какими бы характерными и самобытными чертами народного и национального стиля ни обладали оперы, написанные в XIX веке в разных странах, все они писались в русле традиций европейской музыки, уже установившегося типа европейского музыкального мышления. Кстати, так писались оперы и у нас – таковы произведения Т.Чухаджяна, А.Спендиарова, да и почти всех последующих армянских композиторов.

Опера Тиграняна в этом отношении стала исключением.

О мелодическом богатстве оперы «Ануш» много и справедливо говорилось, писалось, пишется и сейчас. Мелодическая красота и выразительность едва ли не самая привлекательная черта этой оперы. Однако, в чем заключается своеобразие мелодизма А.Тиграняна?

Когда знакомишься со многими темами оперы «Ануш», невольно обращаешь внимание на то, что они все словно имеют в своей основе одну ладово-интонационную модель. Порой они

буквально состоят из одних и тех же звуков, из одних и тех же интонационных оборотов. Как музыкант Востока А. Тигранян в пределах одной ладовой структуры стремится прежде всего раскрыть огромное богатство и разнообразие тех звуковых возможностей, которые таятся в самой этой структуре. И эти возможности оказываются почти безграничными.

Одни и те же звуки, но в различном освещении и сопряжении создают иллюзию непосредственной импровизации, полной раскованности, свободы выражения. Отход от внешнего разнообразия дает возможность с помощью внутреннего самоуглубления передавать тончайшие оттенки чувств и настроений.

В этой импровизационной раскованности восточного типа — одна из своеобразных черт мелоса оперы «Ануш». Так что уникальность, своеобразие оперы «Ануш» заключается прежде всего в том, что Тигранян первым вынес традиции восточной профессиональной музыки в мировое оперное искусство.

Армен Тигранян никак не использовал для своей оперы готовые образцы народной или традиционной профессиональной восточной музыки. Он даже не использовал их в качестве модели или основы для своих оперных форм — арий, ариозо, песен, хоровых сцен и т.д.

Он, очевидно, понимал их несоответствие тому типу мелодизма, тематизма, который характерен, присущ именно опере, оперному искусству.

Какие же черты должен нести в себе оперный мелодизм, оперный тематизм (имеем в виду, разумеется, прежде всего практику классического европейского оперного искусства)?

Очевидно, он должен удовлетворять двум основным требованиям. Во-первых, он должен быть индивидуально выразительным и характерным. В противном случае «музыкальные портреты» героев могут стать все «на одно лицо». И во-вторых, оперный мелодизм, оперный тематизм должен обладать повышенной эмоциональной экспрессией, он должен быть внутри напряженным, «накаленным». Иначе музыка может лишиться необходимого в опере драматизма. Ведь для оперы характерно выражение не обычных переживаний и чувств, а, как выразился бы Асафьев, «пламенеющих чувств»...

Вероятно, поэтому, скажем, тематизм народных крестьянских песен в чистом, нетронутым виде может быть перенесен в оперу для характеристики сцен жанрового или бытового плана. Для выражения внутреннего мира героев, драмы их переживаний он, очевидно, недостаточно напряжен, недостаточно «пламенеющий».

Собственно темы в понимании классической европейской музыки восточная профессиональная музыка не знает. Здесь есть отдельные тематические ячейки, темы — интонации, темы — мелодические обороты, которые постоянно, вариантно изменяясь и формируют те или иные разделы.

Армену Тиграняну удалось — и иначе как гениальным прозрением это не назовешь, — сохранив импровизационную раскованность, типично восточный характер ритмо-интонационных комплексов, мелодических оборотов, создать яркие, рельефные, индивидуально-характерные темы-мелодии именно в классическом европейском понимании этого понятия.

В главе на основе сравнительного анализа тематизма восточной и западноевропейской классической музыки показывается их принципиальное различие.

В восточной профессиональной музыке главенствует принцип строгой периодичности. Музыкальный материал выстраивается наподобие своеобразных блоков, кирпичиков.

В западно-европейской классической музыке в показе тематизма действуют иные закономерности. Здесь есть и показ основного интонационного зерна, и его повторение, утверждение, и его развитие (дробление) и общее как бы заключение, замыкание. В теории это называется «структурой дробления с замыканием»⁶.

Классическая тема знает целый ряд подобных структур. Эти структуры словно «строят» тему, придают ей рельефность, цельность, логическую завершенность. На примере некоторых образцов музыки оперы «Ануш» показывается их идентичность мелодико-тематическим структурам западно-европейской классической музыки. К примеру мелодико-тематическая структура арии Саро «Барцр сарер», отличается большой сложностью. Это —

⁶ Л.Мазель, В.Цуккерман. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, С. 457-469.

суммирование, с последующим дроблением и двойным замыканием. Это типично оперный мелодизм в классическом понимании этого определения.

Таким образом, Армену Тиграняну удалось решить задачу огромной художественной ценности – создание «восточного оперного мелодизма». Типично восточный мелос в огранке логически стройных, классически завершенных европейских мелодико-тематических структур стал совершенно новым явлением в мировой оперной практике. В который раз сближение великих культур Востока и Запада высекло искру удивительного творческого озарения.

В главе шестой – «Рыцарь армянской музыки» – освещается творческая и музыкально-общественная деятельность Романоса Меликяна.

Романос Меликян прожил жизнь сравнительно недолгую, но бурную и страстную, отмеченную победами и поражениями, озарениями и неудачами. Он верил в прекрасное будущее армянской музыки. И он всеми силами стремился приблизить его. Служение искусству родного народа не было для него только любимым занятием или даже делом жизни. Это был высокий долг, святая миссия, вне которой и без которой жизнь теряла для него всякий смысл. Своей неутомимой деятельностью по созданию новых музыкальных очагов, неустанными творческими поисками он внес значительный вклад в историю армянской музыки.

Уже в 17 лет (в 1900г.) он организовал первый самостоятельный хор и дал в родном Кизляре концерт. Бурную деятельность он развивает в Тифлисе, куда переезжает в 1908 году. Здесь он становится организатором «Музыкальной лиги», – одного из первых творческих объединений армян-музыкантов. На основе «Музыкальной лиги» в 1912 году создается «Тифлисское армянское музыкальное общество».

Тем не менее организаторский талант Меликяна в полную силу смог развернуться, когда для этого были созданы благоприятные условия.

В 1921 году по приглашению правительства Армении он приезжает в Ереван и в неимоверно трудных условиях начинает

работу по созданию Музыкальной студии, на базе которой в 1923 году открывается первая армянская консерватория. За консерваторией последовало создание в 1925 году музыкального техникума в Нагорном Карабахе, в Степанакерте. Затем участие в налаживании музыкального издательства, в создании оперного театра (первый художественный руководитель) и так до конца жизни (1935 г.).

Красивая мелодия широкого дыхания, простое, выразительное сопровождение – вот основные черты стиля ранних сочинений Меликяна (в том числе цикла «Осенние строки»). Их питали два основных источника: европейская классическая музыка и современная армянская поэзия. Первоначальный синтез этих двух начал был уже сделан в армянской городской песне. Однако Романос Меликян дал совершенно новое качество этому синтезу, придал ему настоящую художественную ценность.

Армянская поэзия того времени (вспомним хотя бы имена Ов.Туманяна, А.Исаакяна, В.Терьяна) уже достигла высокого уровня развития, и Меликян был первым, кому удалось широко использовать ее завоевания в области национального музыкального искусства. Особое значение здесь имела сама культура поэтической «речи», мастерски обработанная и совершенная. Меликян стремился к тому же, стремился к воплощению в музыке вот такой же ясности и пластичности выражения, отточенности и изяществу композиции, благородству и гармоничной стройности стиля. В своих песнях и романсах он «услышал» внутреннюю «музыку» армянского литературного стиха, его особую интонацию, его своеобразную красоту, неповторимые краски. Вероятно, именно это обстоятельство сыграло решающую роль в рождении нового для армянской музыки жанра – романса, создателем которого по праву считают Романоса Меликяна.

Создание вокальных циклов «Змрухти» и «Зар-вар» ознаменовало крутой поворот в творчестве Меликяна. Его музыка стала не только тоньше и многоцветней, но и обрела новое качество: сочетание нежнейшей лирики с глубиной подчас подлинно философских обобщений.

Особенно поразительными в этих циклах оказались завоевания композитора в области гармонии и звукового колорита. Романос Меликян открыл здесь целый новый мир созвучий и

красок, которые в неизмеримой степени обогатили общую звуковую палитру армянской музыки.

Второй раздел данной главы целиком посвящен анализу новаторских устремлений композитора в области гармонии.

Широкое, можно даже сказать, главенствующее значение в гармонии Меликяна получает принцип «свертывания горизонталей в вертикаль». Об этом принципе уже упоминалось в главе о Комитасе (см стр. 21). Однако Меликян не просто повторяет Комитаса. Он значительно расширяет возможности применения этого принципа.

Комитас использовал этот принцип почти исключительно в *диатонических* ладах. Возникающие на их основе чистые, прозрачные квинт- и квартакорды, мягкие пентакорды создают в фортепианном сопровождении песен Комитаса особый – светлый, нежный, спокойно пасторальный колорит. Не то у Романоса Меликяна. Он использует *альтерированные, хроматические* лады с их необычной и напряженной интерваликой. Вот здесь и появляются знаменитые «романосовские» секунды, и не только они. Неслучайно открытия Меликяна в этой области в дальнейшем были широко подхвачены армянскими композиторами, а созвучия с малой секундой даже стали вызывать прямые ассоциации именно с выражением специфически «армянского» в гармонии.

Композитор отказывается и от использования консонирующего трезвучия в качестве центральной (тонической) гармонии, так же как вообще избегает консонирующих трезвучий в их чистом виде, чтобы не «провоцировать» аналогий с обычным мажором или минором. Интервал квинты – гармонический остов лада – становится опорой ладотональности. Основное конструктивное значение приобретает само звучание лада, его необычная и характерная структура. Таким образом, многозвучная гармония, вбирающая в себя наиболее характерные звуки лада, призвана здесь воссоздать гармоническими средствами *внутренне напряженную, вибрирующую звуковую атмосферу самого дважды двойственного лада. Понятие лад-аккорд здесь как бы обретает свой истинный смысл.* Так же как возникает ощущение соприкосновения, знакомства с новым звуковым миром, – дотоле незнакомым, необычным, внеевропейским, восточным. В области

гармонии армянской музыки это была замечательная находка композитора, подхваченная и развитая затем А.Хачатуряном (естественно в присущем ему индивидуальном виде), сразу проявляющаяся типично восточный характер манеры интонирования.

Новаторские завоевания Меликяна в области гармонии имели исключительное значение и сыграли важную роль в становлении национального стиля армянской профессиональной музыки.

Глава седьмая – «А. Спендиаров и опера «Алмаст».

В первом разделе главы освещается эволюция эстетических взглядов композитора и дается характеристика его произведений, написанных в 1890-1910 годах. Раздумья о жизни, философское осмысление действительности становятся постепенно в центре творческих интересов композитора. Важно подчеркнуть, что философская проблематика начинает непосредственно входить в художественную ткань произведения. Философская лирика выступает как определяющий жанр в вокальном и вокально-симфоническом творчестве Спендиарова.

Внимательный анализ произведений Спендиарова этих лет показывает, как он, уже получивший широкое признание в России, добившийся европейской славы, пытается изменить русло своего творчества, как крепнет в нем национальное самосознание. И эта уже возникающая ясность в определении своей творческой миссии как национального художника – едва ли не самое знаменательное в эволюции художественных взглядов композитора.

Поездки Спендиарова в 1916 году в Тифлис, тогда наиболее крупный культурный центр «восточных» армян, сыграли огромную роль в творческой эволюции Спендиарова. Решающее значение имела его встреча с поэтом Ов.Туманяном и мысль написать национальную оперу «Алмаст», которая стала логическим завершением его сокровенных творческих стремлений этих лет.

Нетрудно предположить, что Спендиарова должна была особенно увлечь возможность создания такой оперы, где на материале истории родного ему народа, жизненных, полнокровных, по-шекспировски масштабных характеров он мог поставить

волновали его большие морально-философские проблемы о смысле жизни, назначении человека, смысле «хода» истории, борьбе добра и зла – «вечные проблемы», которые приобрели поистине жгучую актуальность в те памятные для армянского народа времена трагических испытаний и потрясений.

Всем процессом своего творческого развития он был подготовлен к созданию «проблемной» оперы, к проблемной опере его вела и эволюция современного оперного искусства с особенно примечательным для него примером «Китежа» Н. Римского-Корсакова. Вполне закономерно, что в либретто оперы (а за него равную ответственность несут и композитор, и поэтесса С. Парнок) сохранилась обобщенно философская направленность поэмы Туманяна. Но это явилось не недостатком, а большим преимуществом литературной основы будущего оперного произведения.

Трудность определения жанра оперы «Алмаст» заключается в том, что эта опера – сочинение многоплановое. Рядом с темой патриотической, здесь выдвигается и проблематика морально-философская, социальная, психологическая. И именно она получает ведущее значение. Поэтому по своему жанру «Алмаст» – это психологически-философская музыкальная драма-легенда. Нравственно-философская проблематика оперы близка поэме Туманяна, но имеет и свои отличия. Причина их не только в индивидуальном своеобразии творческой личности композитора, но и в эпохе создания оперы – переломной, кризисной, полной ужасов и трагизма (не надо забывать, что «Алмаст» возникла в годы, непосредственно следовавшие за страшным, беспримерным уничтожением почти всего армянского населения в Турецкой Армении). Основное содержание оперы раскрывается в столкновении характеров главных действующих лиц – Надир-шаха, Алмаст, Татула, каждый из которых наделен своими, отличными друг от друга нравственными принципами. При этом словами известного исследователя Шекспира Л. Анникста можно сказать, что «смысл трагедии не суммируется в каком-нибудь заключительном выводе или моральной сентенции. Ее сущность в том, что она раскрывает перед зрителем жизнь в движении и борьбе, в столкновении разных стремлений, а главное, в том воздействии, какое оказывает бедствие на человеческую

душу. Зрелище борьбы и страданий, подводящее зрителей к пониманию сложностей и противоречивостей жизни – вот что такое шекспировская трагедия»⁷. Эти принципы шекспировской поэтики являются определяющими и для драматургии оперы «Алмаст».

Глава восьмая – «Арам Хачатурян» – посвящена эволюции творческого пути Хачатуряна (1903-1978), анализу его наиболее значительных произведений.

В полную силу дарование композитора проявилось уже в его Первой симфонии (1934). Эпическая монументальность, картинность музыки, народно-жанровый колорит сближают это сочинение с традициями симфонизма «кучкистов», особенно А. Бородина.

Мировую славу Хачатуряну принес Концерт для фортепиано с оркестром (1936), отмеченный светлым, жизнеутверждающим характером музыки, эпической величавостью и мощью. Образная сфера концерта овеяна дыханием героической романтики: мужественная энергия сочетается со светлой, восторженной лирикой, драматизм – со стихией стремительного вихревого танца. Концерт для скрипки с оркестром (1940) стал одним из самых широко исполняемых произведений. Его отличают поэтичность, полнота чувств, всепроникающая народность.

Музыка балета «Гаяне» (1939-1942) – одна из вершин искусства композитора, сумевшего до высоких ступеней художественного обобщения поднять мелодику танцев, то легких и проникновенных, то стихийно темпераментных.

Новый этап в творчестве Хачатуряна – музыка балета «Спартак» (1954). Музыка балета захватывает пламенностью чувств, взрывчатой экспрессией. Борьба народа за свободу и человеческое достоинство раскрывается в контрастном сопоставлении различных интонационно-образных сфер, лейтмотивных характеристик. На одном полюсе – рабовладельческий Рим, показанный то в образе грозной и жестокой силы, то в картинах веселья и безудержных наслаждений, на другом – мужественная

⁷ Л. Анникст. Творчество Шекспира. М., 1963, С. 441

сила, героический порыв, этическая возвышенность образов Спартака, Фригии, гладиаторов.

Искусству Хачатуряна свойственны масштабность и значительность тематики, большая обобщающая сила и поэтичность образов. Оно обогатило армянскую музыку новыми образами, формами, средствами музыкальной выразительности. Достижения Хачатуряна в области симфонизма оказали плодотворное влияние на развитие не только армянской музыки, но и музыкальных культур других народов.

В главе девятой – «Традиционное и новаторское в музыке Арама Хачатуряна» – освещаются истоки его творчества, дан теоретический анализ новаторских достижений композитора.

Значение творчества Арама Ильича Хачатуряна, как и многих больших художников, трудно уложить в строгие рамки единственно точных формулировок.

Неоспоримо его значение в истории мировой музыки как одного из крупнейших композиторов современности. Нередко, – и вполне справедливо, – его творчество связывается с возрождением музыкального искусства Советского (и не только Советского) Востока.

Тем не менее совершенно очевидно, что основа основ творчества Хачатуряна то, что он прежде всего крупнейший *национальный* композитор, и при этом композитор *современный*. Именно в сочетании этих ипостасей, выраженных с равной силой и яркостью, и проявляется своеобразие творчества этого композитора.

Творчество Хачатуряна в полной мере унаследовало и богатейшую культуру родного народа, в том числе музыкальную. С детства родными ему стали народные армянские песни. Не прошел он мимо завоеваний и армянской профессиональной музыки. В этой области он имел славных предшественников. Здесь в первую очередь надо назвать Комитаса, Спендиарова, Романоса Меликяна.

Преемственность связи музыки Хачатуряна с его предшественниками очевидна. Но очевидно и другое. Если многое связывало Хачатуряна с предшественниками, то многое и отлича-

ло его от них. И это отличие было коренным и глубинным. Даже не очень подготовленный слушатель вполне ясно ощущает это коренное различие, подпадая под власть неистового динамизма, необычного эмоционального накала музыки Хачатуряна, которая вся – порыв, вся – движение.

Музыка Хачатуряна вобрала в себя элементы, традиционно используемые в армянской музыке, привычные интонации, ритмоформулы, краски. Во многом благодаря этому создается ощущение подлинной национальной характерности, национальной почвенности его творчества. Необычной и непривычной была та жизненная энергия, которую стали излучать в музыкальной ткани хачатуряновских произведений эти знакомые и традиционные элементы. Композитор словно раскрепостил дремавшие в них внутренние силы, придал им исключительную активность и действенность.

Масштабность и универсальность музыки Хачатуряна заключалась именно в том, что она вобрала в себя, аккумулировала весь богатейший, уходящий в глубь веков опыт армянской музыкальной культуры. Вообще же трудно выделить ту или иную область народной музыки, которой он отдавал бы предпочтение. Он охотно черпал и из армянской народной крестьянской песни, и из городского фольклора, и из инструментальной народно-профессиональной музыки. Как мне кажется, он не прошел и мимо армянской средневековой духовной монодии.

Хачатурян в полной мере владел тайной превращать даже простой, знакомый, порой обыденный напев в национальную музыку самой высокой художественной пробы.

Интонационное обновление, которое несла с собой музыка Хачатуряна, стало неопределимым вкладом композитора в мировое музыкальное искусство XX века.

Не менее значительным и самобытным был вклад Хачатуряна в области гармонии. Очевидно, что новизна музыки Хачатуряна была обусловлена не только характером особого, национально ярко окрашенного тематизма, но и в не меньшей, если и не большей степени методом своеобразной, оригинальной «подачи» этого тематизма. По существу именно Хачатуряну в области симфонической музыки удалось впервые найти новые и художественно убедительные принципы организации всей музы-

кальной ткани, органично вырвавшиеся из практики народного музицирования и современного музыкального искусства. Замечательно, что эти принципы во многом соприкасались с тем, что уже утвердилось (или утверждалось) в творчестве ряда ведущих композиторов XX века.

Если перевести эту мысль на язык теории музыки, то речь будет идти о сопряжении, органическом синтезе специфики ладовой системы армянской (и шире - восточной) музыки с хроматической (или, как иначе ее называют, пандиатонической) тональностью.

Сопряжение ладовых систем армянской (шире - восточной) музыки с современной хроматической тональностью стало краеугольной основой музыкального стиля Хачатуряна. Хроматический лад обнаруживается то постепенно, в процессе музыкального развития, как обобщение различных народно-ладовых образований, - так происходит во вступлении к Первой симфонии, то, - как в Фортепианном концерте, - предстает с самого начала экспонирования темы главной партии.

Объединение восточных ладовых структур с современной хроматической тональностью находит в творчестве Хачатуряна многообразное и удивительно яркое претворение. И всегда оно выступает как органический синтез, нерасторжимое целое, где восточный склад мелоса раскрывает хроматическую тональность, с другой же стороны - сам раскрывается через нее. Открытие этого синтеза было одним из замечательнейших художественных прозрений века. Оно в равной мере обогатило музыку как Востока, так и Запада.

В десятой главе - «**Черты ладовой системы армянской народной музыки**» - освещается одна из «глубинных» (по Медушевскому) проблем народной музыки, связанная с изучением ее ладовой сферы.

Вопросы ладообразования постоянно находились в поле зрения армянских музыкантов. Особое значение имели проницательные суждения Комитаса, которые фактически заложили основы нового понимания характера и своеобразия ладовой системы армянской музыки.

Впервые всесторонний и глубокий анализ ладовой систе-

мы армянской музыки был дан в труде «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» выдающегося исследователя Х. Кушнарера (Ленинград, 1958). По его определению, непосредственно связанному с идеями Комитаса: «Диатонический звукоряд армянской монодической музыки представляет собой акустическую систему, состоящую из объединения трех сплетенных между собой квартовых рядов или серий» (там же, С. 323).

Как показали наши исследования, наряду с квартовой координацией тонов в ладовой системе армянской монодической музыки проявилось действие и другого важного принципа. *Своеобразие ладовой системы армянской народной музыки и состоит в том, что в ее формировании наряду с определяющей ролью квартовой координации важное значение приобрела и октавная координация (по акустическому подобию), что придало всей системе амбивалентный (внутренне противоречивый) характер.* Осознание октавного подобия тонов, возникновение на этой основе в верхней ладозвукорядной сфере интонационно неустойчивой зоны (с особо «чувствительным» тоном) выводило за пределы замкнутой системы стереотипно повторяющихся квартовых рядов, делало систему открытой, внутренне динамичной, в значительной степени расширяло ее художественные возможности.

Уязвимой стороной концепции Х.С. Кушнарера является, на наш взгляд, абсолютизация принципа бестритоновости (бестритоновые квартовые ряды) в ладовых структурах армянской монодии. Все другие ладовые структуры становились исключением, выводились в разряд «особых систем», объяснялись, как правило, с помощью различного рода модуляционных процессов (порой даже как результат «недостаточно тщательно проведенной модуляции»). Между тем, подобные «особые» структуры, в том числе и тритоновые (среди них, в особенности, лады дорийский, лидийский) вполне употребительны в народно-музыкальной практике, и нормы интонационного развертывания в них мало чем отличаются от обычных. Это обстоятельство нами было подтверждено с помощью статистического анализа более 2000 образцов армянской народной музыки.

Таким образом, обобщая, можно отметить:

1. В ладовом звукоряде армянской народной музыки наряду с квартовой координацией действует и октавная, что придает всей ладозвукорядной системе амбивалентный характер и делает ее открытой.

2. Стабильность ладового звукоряда обеспечивается образованием остова звукоряда, включающего наиболее устойчивые, поддающиеся разностороннему акустически-слуховому контролю тона.

3. Амбивалентный характер системы обуславливает появление ладозвукорядных наклонений – восходящего, центробежного и нисходящего, центростремительного.

4. В роли индикатора ладозвукорядных наклонений выступают тона, находящиеся в точке пересечения разнонаправленно действующих квартовой и октавной координации (в условно принятой нами системе обозначений – это тона *ми бемоль* и *ми бекар* второй октавы).

5. Наличие ладозвукорядных наклонений обуславливает вариантность отдельных тонов ладового звукоряда.

Во втором разделе главы - «*О металаде и семантике народных ладов*» - исследуются проблемы связи ладовых структур с общим диатоническим звукорядом.

При анализе диатонических ладов армянских народных песен обращает на себя внимание не только идентичность их звукорядного состава, но и поразительное сходство в использовании ладовых опор, играющих, как известно, важную роль в определении самой сущности того или иного лада. И сходство это обнаруживается не в идентичном интервальном расположении ладовых опор от соответствующих тонических устоев (что было бы естественным при условии признания каждого такого лада самостоятельной системой), а в использовании для опор тех же звуков ладозвукоряда. Особенно примечательно отсутствие квартовой ладовой опоры в верхнемиксолидийском ладу.

Системное единство ладов армянской монодии обеспечивается, помимо уже отмеченной общности их звукоряда и ладовых опор, также формирующейся определенной иерархией в их отношениях друг к другу, в их «созначимости» (термин Х.С.Кушнарева).

Статистический анализ ладов армянской народной музыки позволяет вскрыть характерную закономерность. Как показывают данные такого анализа, от 60 до 70 процентов образцов народной музыки протекают в эолийском ладу с тоникой *соль первой октавы*. По законам апперцепции за тоном *соль* закрепилось главенствующее значение, которое и привело к образованию своеобразного металада⁸, централизованного лада. Все другие лады в той или иной степени стали соотноситься с этим ладом.

В металаде ладовые тяготения менее жестко регламентированы, более ослаблены, чем в европейской классической музыкальной системе. Тем не менее, значение метатоники, хотя порой только «режиссирующее», сохраняется. Известная ослабленность ладовых тяготений обуславливает наличие таких явлений, как применение переменности, атоничность некоторых образцов, широкое развитие побочных ладовых опор, сфер, с побочными тониками-центрами.

С другой стороны, наличие металада и метатоники не только централизует всю систему, но и становится важным фактором создания индивидуальной семантической выразительности возникающих ладовых образований.

В главе одиннадцатой – «*Система хазовой нотописи и возможности ее расшифровки*» - исследуются особенности армянской хазовой (невменной) нотописи, которая активно действовала в практике церковного пения, начиная с конца IX и до XVI века (предположительно), после чего тайна прочтения хазов была утеряна.

История расшифровки хазов насчитывает более двухсот лет. Однако, как ни интересны и значительны достижения наших хазоведов, по общему признанию, пока не удалось приблизиться к пониманию сущности хазового письма и расшифровке основных хазовых знаков. Сделать новую попытку в решении этой проблемы и являлось целью нашего исследования.

⁸ Впервые вводимый термин металад понимается нами как система более общего (широкого) плана, выход в которую позволяет анализировать изначально более частные (узкие) системы. Метатоника – тоника металада.

Как известно, различаются три типа хазового письма, примененные а) в евангелии, б) в шаракноце, в) в гандзаранах и манрусумах. Наши наблюдения касаются системы хазового письма Шаракноца (Гимнария), точнее, включенных в него мелодических образцов силлабического типа.

Нами был применен сравнительный метод анализа хазовых обозначений рукописного сборника шараканов (Матенадаран, рукопись N 1590) с шараканами, дошедшими до нас в устной передаче и записанными во второй половине XIX века Н.Ташчяном⁹.

На основе этого анализа мы пришли к выводу, что первейшая функция хазов (как простых, так и составных) — это функция установления метро-ритмической пульсации и структурного членения мелодии, соединения и разъединения мелодических оборотов, фраз (этих своеобразных музыкальных «слов» и «словосочетаний») для выявления музыкальной логики текста или, иначе говоря, для его осмысленного и правильного понимания.

А как же обстояло дело с передачей мелодико-интонационного содержания шараканов?

Так или иначе, большинство исследователей сходится в мысли, что ранние формы невменного письма отражали лишь часть музыкальной информации, другая же часть предполагалась заранее известной (в данном случае, — знание гласов и мелодических моделей). Без знания подобной, заранее известной музыкальной информации хазовое письмо не функционировало и становилось бесполезным.

Какую же часть информации передавала хазовая нотопись в интересующем нас аспекте мелодико-интонационных характеристик напевов шараканов? При анализе шараканов, протекающих в Глазе Четвертом обнаружилось, что типовым мелодическим моделям, как и типовым мелодическим оборотам, соответствуют столь же типовые хазовые формулы и комбинации. Определенная последовательность хазовых знаков может довольно точно указать на характер и конкретное мелодическое содержание той или иной типовой мелодии или типового оборота. Именно *определенная* последовательность и из *разных* хазов (вот, по-

видимому, одна из причин, почему понадобилось такое большое число хазовых знаков!)¹⁰.

Знание этих типовых мелодий и оборотов и соответствующих им хазовых комбинаций и позволяло исполнителям-практикам довольно точно ориентироваться в том огромном массиве музыкальной информации, которая была заключена в шаракноце. Такова была одна из функций хазового письма. Другая же заключалась в том, чтобы привести в необходимое соответствие типовую модель с каждым конкретно исполняемым музыкально-поэтическим образцом. А эти образцы, даже в пределах одного шаракана сильно отличались друг от друга — и по количеству строк в той или иной строфе, и по длине самих строк.

До внедрения в практику хазового письма такая «подгонка» мелодических моделей к конкретным исполняемым образцам, несомненно, должна была носить импровизированный характер. Это было под силу разве что певцам особо подготовленным и одаренным. В массе же своей такая практика, конечно же, вряд ли отличалась должным профессиональным уровнем. Неумелое же «омузыкаливание» канонически освященных литературных текстов искажало их, что не могло не вызвать озабоченности церковных деятелей. С годами, по мере все расширяющегося массива литературных текстов, создания новых шараканов проблема эта должна была стать особо острой. С введением хазового письма проблема эта во многом оказалась решенной: хазы указывали, где и что надо изменить в типовой модели, чтобы она соответствовала каждому конкретному литературному тексту. Импровизационности исполнения были поставлены границы: она

¹⁰ Если смысл отдельного хазового знака, как правило, не отличался однозначностью и носил комплексный характер, то комбинации хазов могли передавать музыкальную информацию уже гораздо более точно и конкретно. Хазовые обозначения в своей совокупности создавали образ той или иной конкретной мелодической модели или достаточно распространенных мелодических оборотов, т. е. воспринимались в своей целостности. Детализация «образа» начиналась уже потом. В этом смысле сравнение М. Харлапом невменного письма с добуковыми формами письменности — идеограммами и иероглифами — представляется очень удачной.

⁹ Нотный Шаракноц (Гимнарий). Вагаршапат, 1875.

была введена в определенное русло, хотя, конечно, и не исчезла совсем.

Наше исследование дает также возможность прийти и к другому важному заключению. Логическое соответствие хазовых обозначений мелодиям шараканов, сохранившимся по записям XIX века, дает право утверждать, что значительная часть мелодий шараканов дошла до нас из позднего средневековья (XII – XIII вв.), не претерпев существенных изменений. Это очень важно, так как то, что до сих пор всего лишь предполагалось (или подвергалось сомнению) получает свое научное обоснование. Располагая исторически достоверным и уникальным материалом, мы получаем возможность более полно и конкретно судить о живой музыкальной практике средневековья, что существенно не только для верного понимания армянского искусства далекого прошлого, но может иметь и более широкое значение для мирового исторического музыкознания, располагающего весьма ограниченным числом подлинных образцов средневекового музыкального песнетворчества.

Заключение. Выводы

- Музыкальная классика – лицо и фундамент национальной музыкальной культуры. Армянскую музыкальную классику нового времени питали и способствовали ее успешному и быстрому развитию два главных источника – народная и народно-профессиональная музыка с одной стороны и с другой – средневековая духовная монодия.
- Народная музыка представлена в нашей работе как в своих основных жанровых проявлениях, так и в аспекте некоторых *глубинных* (пользуясь определением Медушевского) особенностей языка народной музыки. В частности, уточнена ее ладовая структура. Так, мы обнаружили, что наряду с известной квартовой координацией тонов действует также октавная координация (интервальная, но не ладовая), которая придает всей ладозвукорядной системе амбивалентный характер и делает ее открытой.

- Мы ввели также понятия *металада* и *метатоники*, что, на наш взгляд, помогает точнее определить семантику ладов армянской народной музыки.
- Армянская духовная монодия достигла в средние века высокого уровня развития. На основе анализа образцов творчества Месропа Маштоца, Комитаса Ахцеди, Григора Нарекаци, Нерсеса Шнорали был сделан ряд выводов, связанных со стилистикой этих произведений. В частности, было отмечено рождение у авторов X-XIV веков такого явления как *песенный мелодизм* – этого характернейшего признака музыкального искусства эпохи Ренессанса.
- Развитию армянской музыки средневековья в значительной степени способствовало наличие хазовой нотописи, хотя и ключ к ее прочтению был утерян в позднем средневековье. Намечая возможные пути ее расшифровки, мы пришли к следующим выводам: 1) простые хазы, используемые в шараканах, в первую очередь служили обнаружению логики внутреннего членения музыкального текста; 2) выяснилось также, что типичным мелодическим моделям и типичным мелодическим оборотам соответствуют столь же типичные хазовые формулы и комбинации (анализ основывался на музыкальных образцах шараканов Четвертого гласа); 3) логическое соответствие хазовых обозначений мелодиям шараканов, сохранившимся по записям XIX века, дает право утверждать, что значительная часть мелодий шараканов дошла до нас, не претерпев существенных изменений.
- Начало формированию национальной композиторской школы было положено Тиграном Чухаджяном. Вокруг постановок его оперы «Аршак Второй» до сих пор идут горячие споры. На основе подробного анализа авторской версии этого произведения мы высказываем свою точку зрения по этому вопросу.
- Центральное место в нашей работе занимает комитасовская тема. На протяжении долгих лет творчество Комитаса рассматривалось почти исключительно в

пределах национальной музыки. Начиная с 1969 года мы в своих работах стремились осмыслить деятельность Комитаса в широкой исторической перспективе, в контексте мировой музыки XX века. В характерных чертах музыкального стиля Комитаса (отказ от единовластия мажоро-минорной функциональной системы, широкое использование новых аккордовых структур, обращение к модальной гармонии, элементам полиладовости и политональности, проекция горизонтали в гармоническую вертикаль, свободный полифонический принцип развития и т.д.) проявился новый подход к принципам организации музыкального материала, близкий передовым музыкальным течениям XX века.

- Оперу «Ануш» Армена Тиграняна нередко называют «оперой-песней». Однако, это не совсем точно. Вокальные построения в его опере, как показал наш анализ, имеют гораздо более сложные структуры. А.Тиграняну в опере «Ануш» удалось решить задачу по существу новаторскую - создание «восточного оперного мелодизма». Здесь типично восточный мелос в огранке стройных, классически завершенных европейских мелодико-тематических структур стал совершенно новым явлением в мировой оперной практике.
- Дальнейший значительный вклад в становление национального стиля армянской музыки внес Романос Меликян. Его открытия в области гармонии и звукового колорита стали важным этапом в развитии армянской музыки. Новые созвучия, выросшие на основе чуткого постижения ладовой природы армянского народного мелоса помогли создать яркую и красочную палитру звуковых красок, которая до тех пор была незнакома армянской музыке.
- Подробный анализ музыки оперы Спендиарова «Алмаст» дал возможность уточнить авторский замысел оперы и ее жанровую характеристику.
- Большое внимание в работе уделено творчеству Арама Хачатуряна. В теоретическом плане нами выявлен и

обоснован принцип объединения восточных ладовых структур с современной хроматической тональностью, который в творчестве Хачатуряна нашел многообразное и удивительно яркое претворение. Открытие этого синтеза было одним из замечательнейших художественных прозрений века. Оно в равной степени обогатило музыку как Востока, так и Запада.

* * *

Традиции национальной музыкальной классики уже вскоре дали замечательные всходы. Начиная с конца 1940-х годов, и особенно с послесталинской эпохи происходит процесс бурного цветения армянской музыки в масштабах, которые ранее трудно было даже вообразить. Интенсивно осваиваются все жанры профессиональной музыки - от самых сложных и до более простых: создаются новые балеты, оперы, симфонии, оратории, кантаты, инструментальные концерты, квартеты, пьесы для различных инструментов, романсы, детская музыка, эстрадная музыка и т.д.

Вторая половина XX столетия - интереснейший и важнейший этап в истории армянской музыки. Несмотря на ряд серьезных работ, посвященных этому периоду, он еще ждет своего полного и объективного осмысления.

Так или иначе, армянская композиторская школа нашла свою нишу в мире современной музыки, став явлением художественно значительным, ярким и самобытным.

Публикации по теме диссертации

1. Ռոմանոս Մելիքյան. Կյանքը և ստեղծագործությունը : Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1960.- 246 էջ
2. Ալկմարկ հայ երաժշտության պատմության [համահեղինակներ Զ.Բուշմարյան, Մ.Մուրադյան]: Երևան, 1963.- 316 էջ
3. Комитас.- Ер., Изд. АН Арм.ССР, 1969, 110 стр.

4. S.Չուխաջյանը և իր «Արշակ II» օպերան: Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1971.- 48 էջ
5. Կոմիտաս. Կյանքը և ստեղծագործությունը .- Երևան, «Գրություն» հրատ., 2000, 80 էջ
6. ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ АРМЯНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ. -Ер., Изд. Института искусств НАН РА, 2006, 352 стр.
7. «Երաժշտական մշակույթ» բաժինը «Հայ ժողովրդի պատմություն» բազմահատորյակում, հ. 7, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, էջ 504-512, հ. 8, 1970, էջ 458-466
8. Կոմիտասի ոճը և քաներորդ դարի երաժշտությունը: - «Կոմիտասական», գ. 1: Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 84-120
9. «Армянская ССР». В многотомнике: История музыки народов СССР, т.2 (1932-1941). М., изд. «Советский композитор», 1970, С.281-400
10. Ռեճիստի Մելիքյան: Հայաստանի ԳԱ «Պատմա-քաննասիրական հանդես», 1973, №4, էջ 67-73
11. «Армянская ССР». В многотомнике: История музыки народов СССР, т.4 (1946-1956). М., изд. «Советский композитор», 1973, С.586-614
12. Опера «Алмаст». В кн.: А.Спендиаров. Ер., Изд. АН Арм.ССР, 1973, С.8-30
13. . «Армянская ССР». В многотомнике: История музыки народов СССР, т.5, вторая половина (1957-1967). М., изд. «Советский композитор», 1974. С. 416-419, 438-449
14. Комитас. В кн.: Музыка республик Закавказья, Тбилиси, изд. «Искусство», 1975, С. 26-44
15. Традиционное и новаторское в музыке А.Хачатуряна. В кн.: Музыкальный современник, вып. 3. М., изд. «Советский композитор», 1979, С. 83-110
16. Музыкальное искусство. В кн.: Искусство Советской Армении за 60 лет. Ер., Изд. АН Арм.ССР, 1980, С. 59-89
17. Искусство мугамов и некоторые ладо-гармонические особенности музыки А.И.Хачатуряна. В кн.: Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, изд. «Литературы и искусства», 1981, С.244-248

18. Черты ладовой системы армянской народной музыки. В кн.: Традиции и современность. Вопросы армянской музыки, книга 1. Ер., Изд. АН Арм.ССР, 1986, С.7-40
19. Функциональные связи тонов в звуко-высотной системе армянской народной музыки. В сб.: Традиции и современность. Вопросы армянской музыки, Книга 2. Ер., Изд. НАН РА, 1996, С. 78-108
20. Возможные пути расшифровки армянской хазовой нотописи. Там же, С. 45-67
21. Арам Хачатурян и музыка XX столетия. В сб.: Арам Хачатурян и музыка XX столетия. Ер., изд. «Арчеш», 2003, С. 3-9
22. Комитас: заметки о судьбе наследия. «Музыкальная академия», М., 2005, № 1, С. 140-144

ԳՅՈՂԱԿՅԱՆ ԳԵՈՐԳԻ ՇՍԱՎՈՆԻ

ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ
ՉԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Ամփոփում

Ներկայացված ատենախոսությունը նվիրված է ազգային դասական երաժշտության ձևավորման ուսումնասիրությանը, ինչպես ամբողջությամբ վերցրած, այնպես էլ նրա առավել ցայտուն դրսևորումներում:

Դասական երաժշտությունը ազգային երաժշտական արվեստի դեմքն է ու հիմքը: Նոր ժամանակների հայ դասական երաժշտությունը սնել են և աջակցել նրա բարեհաջող և արագ զարգացմանը երկու զվեսավոր աղբյուր՝ մի կողմից ժողովրդական և ժողովրդա-պրոֆեսիոնալ երաժշտությունը և մյուս կողմից միջնադարյան հոգևոր մոնոդիան:

Մեր աշխատության մեջ ժողովրդական երաժշտությունը ներկայացված է ինչպես իր ժանրային հիմնական դրսևորումներով, այնպես էլ ժողովրդական երաժշտության լեզվի որոշ *խորքային* (օգտվելով Մեդուշեվսկու սահմանումից) առանձնահատկությունների տեսանկյունով: Մասնավորապես, ճշտված է նրա լադային կառույցը: Այսպես, մենք բացահայտեցինք, որ ձայնաստիճանների հայտնի կվարտային համաձայնեցման (կոորդինացիայի) կողքին գործում է նաև օկտավային համաձայնեցումը (ինտերվալային, բայց ոչ լադային), որն ամբողջ լադաձայնաշարային համակարգին հաղորդում է ամբիվալենտ (ներքուստ հակասական) բնույթ և դարձնում է այն բաց համակարգ:

Մենք գործադրության մեջ մտցրեցինք նաև *մետալադ* և *մետատոնիկա* հասկացությունները, որ, մեր կարծիքով, օգնում է ավելի ճշգրիտ բացահայտել հայ ժողովրդական երաժշտության լադերի սեմանտիկան:

Հայ հոգևոր մոնոդիան միջնադարում հասավ զարգացման բարձր մակարդակի: Մեսրոպ Մաշտոցի, Կոմիտաս Աղցեցու, Գրիգոր Նարեկացու, Ներսես Շնորհալու ստեղծագործության մուշնների վերլուծության հիման վրա արված են այդ ստեղծագործությունների ոճաբանության հետ կապված մի շարք հետալուծություններ: Մասնավորապես, նշվում է X – XIV դարերի հեղինակների արվեստում այնպիսի մի երևույթի ծնունդը, ինչպիսին *երգային մեղեդայնությունն* է, որը խիստ բնութագրական է Վերածնության դարաշրջանի երաժշտական արվեստին:

Միջնադարյան հայ երաժշտության զարգացմանը զգալի չափով նպաստել է խազային նոտագրության ամկայությունը, չնայած նրա ընթերցման բանալին ուշ միջնադարում կորսվել է: Նշագծելով նրա վերծանման հնարավոր ուղիները, մենք հանգեցինք հետևյալ եզրակացությունների. ա) պարզվեց, որ որոշակի մեղեդային մոդելներին և որոշակի մեղեդային դարձվածքներին համապատասխանում են նույնքան որոշակի խազային բանաձևեր և համակցություններ (վերլուծությունը հիմնվել է Գ ձայնի շարականների երաժշտական մուշների վրա), բ) խազային նշումների տրամաբանական համապատասխանությունը XIX դարի գրառումներով պահպանված շարականների մեղեդիներին իրավունք է տալիս պնդելու, որ շարականների մեղեդիների զգալի մասը մեզ է հասել չկրելով էական փոփոխություններ:

Ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման հիմքը դրեց Տիգրան Չուխաջյանը: Նրա «Արշակ Երկրորդ» օպերայի ներկայացումների շուրջ ծագած տաք վիճաբանությունները մինչև այժմ չեն դադարում: Այդ ստեղծագործության հեղինակային տերբերակի մանրամասն վերլուծության հիման վրա մենք արտահայտում ենք մեր տեսակետն այդ հարցի վերաբերյալ:

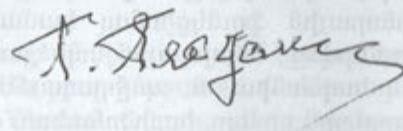
Մեր աշխատության մեջ կենտրոնական տեղը հատկացված է կոմիտասյան թեմային: Երկար տարիների ընթացքում Կոմիտասի ստեղծագործությունը դիտվել է գրեթե բացառապես ազգային երաժշտության սահմաններում: Սկսած 1969 թվականից մենք մեր ուսումնասիրություններում ձգտել ենք իմաստավորել Կոմիտասի գործունեությունը պատմական լայն հեռանկարի մեջ, XX դարի համաշխարհային երաժշտության համատեքստում: Կոմիտասի երաժշտական ոճի բնորոշ գծերի մեջ (մաժորա-մինորային ֆունկցիոնալ համակարգի մենիշխանությունից հրաժարվելը, ակորդային նոր կառույցների լայն կիրառումը, մոդալ հարմոնիային, պոլիլադայնության և պոլիտոնայնության տարրերին դիմելը, հորիզոնական գծի վերածելը հարմոնիկ ուղղահայացի, զարգացման ազատ պոլիֆոնիկ սկզբունքը և այլն) նշմարվում է նոր մտտեցում երաժշտական նյութի կազմակերպման սկզբունքների նկատմամբ, որը մոտ է XX դարի առաջադեմ երաժշտական ուղղություններին:

Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերան հաճախ անվանում են «երգ-օպերա»: Սակայն դա այնքան էլ ստույգ չէ: Վեկալ հյուսվածքները նրա օպերայում, ինչպես ցույց է տալիս մեր վերլուծությունը, շատ ավելի բարդ կառույցներ ունեն: «Անուշ» օպերայում Ա.Տիգրանյանին հաջողվել է լուծել ըստ էության նորարարական խնդիր՝ *հայ-արևելյան օպերային մեղեդայնության* ստեղծում: Այստեղ տիպիկ արևելյան մեղեդին՝ հղկված գեղաշար, դասականորեն ավարտուն եվրոպական մեղեդային-թեմատիկ կառույցների օրենքներով բոլորովին նոր երևույթ դարձավ համաշխարհային օպերային արվեստի բնագավառում:

Հայ երաժշտության ազգային ոճի կազմակերպման մեջ հետագա նշանակալի ներդրումը բերեց Ռոմանոս Մելիքյանը: Նրա հայտնագործությունները հարմոնիայի և հնչյունային գունագեղության բնագավառում կարևոր փուլ դարձան հայ երաժշտության զարգացման մեջ: Հայ ժողովրդական մեղեդու լադային բնույթի նրբազգաց ըմբռնման հիման վրա գոյացած նոր

համահնչյունները օգնեցին ստեղծել հնչյունային գույների վառ և գունազեղ ներկապնակ, որը մինչ այդ անձանոթ էր հայ երաժշտությանը:

Աշխատության մեջ մեծ ուշադրություն է դարձվում Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությանը: Տեսականորեն բացահայտված և հիմնավորված է հայ (ավելի լայն՝ արևելյան) լադային կառույցների և ժամանակակից քրոմատիկ տոնայնության միավորման սկզբունքը, որը Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ ստացել է բազմապիսի և զարմանալիորեն ցայտուն մարմնավորում: Այդ սինթեզի հայտնագործությունը դարձավ դարաշրջանի գեղարվեստական հիանալի կոախումներից մեկը: Դա հավասար չափով հարստացրեց թե՛ Արևելքի և թե՛ Արևմուտքի երաժշտությունը:



Տպագրության եղանակը՝ ռիզոգրաֆիա:
Ֆորմատ՝ 60x84 1/16, բուրք օֆսեթ, N 1:
Տպաքանակ՝ 70:

Տպագրված է «ԼԻՄՈՒՇ» ՍՊԸ-ի տպարանում:
Ք. Երևան, Տերյան 72
Ֆեո. 58.22.99, 56.24.52
E-mail: info@limush.am

