



АРМЯНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ДОСОВЕТСКИЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ

Ш. А. АПОЯН

Армянская фортепианная музыка прошла почти вековой исторический путь развития.

Создание первых образцов фортепианной музыки было связано со становлением во II половине XIX века армянской национальной композиторской школы, а подлинный ее расцвет наступил в советский период.

С первых шагов своего развития армянская фортепианная музыка сложилась в результате взаимодействия 2 истоков — армянского народно-музыкального и ашуго-гусанского творчества и опыта русской и западноевропейской классической музыки. Ее национальные черты определила прочная опора на самобытные особенности армянской народной музыки.

Немалую роль в процессе формирования фортепианной музыки сыграло и проникновение фортепиано в армянскую среду закавказских городов, а также взаимосвязь фортепианного творчества и исполнительства.

В Закавказье, в частности в Тифлисе, где была сосредоточена большая часть армянской интеллигенции, фортепианная музыка начала развиваться со II половины XIX века. На первых порах она носила преимущественно характер домашнего музицирования. Педагогами были музыканты, приехавшие из России и заграницы¹. Несколько позже, уже в последней четверти XIX века, а затем и в начале XX века, значительное воздействие на развитие фортепианной музыки в Закавказье оказывали блестящие выступления на концертной эстраде в Тифлисе, Баку пианистов с мировым именем — А. Рубинштейна, А. Есиповой, И. Гофмана, С. Рахманинова, В. Горовица и др. Формировалась постепенно и национальная композиторская школа, одновременно с ней выдвигались кадры армян-пианистов, воспитанников крупнейших консерваторий России (Петербург, Москва) и Западной Европы (Берлин, Вена, Лейпциг) — К. Алиханов, Г. Корганов, И. Тер-Давтян, Т. Тер-Степанова, М. Тер-Мартirosян-Тигранян и другие. Многие из них были учениками таких всемирно известных педагогов, как А. Есипова, Т. Лешетицкий и

¹ Некоторые из них обосновались в Тифлисе на всю жизнь и сыграли значительную роль в воспитании армян-музыкантов — Э. Эпштейн, Л. Янышевский и другие.

другие. С их переездом был связан большой подъем в музыкальной жизни армян Закавказья. Армяне-пианисты познакомили общественность с произведениями армянской и мировой музыки, способствовали своей педагогической деятельностью воспитанию молодых национальных кадров. Армянская фортепианная музыка развивалась и в Константинополе, Париже, Черновицах, Крыму и других городах, где имелись значительные армянские поселения.

Паряду с творчеством здесь развивалось интенсивно и исполнительство. В Константинополе выступал с первыми «клавирабендами» С. Пальян. Видным концертирующим в европейских столицах (Париж, Лондон) пианистом был ученик Листа Степан Эльмас¹. Большую роль в истории издания шопеновских произведений сыграл и ученик Шопена, пианист и педагог Карл Микули². Блестяще завершил свое образование в Париже и одаренный пианист-композитор Степан Суренян³.

В Париже был известен фортепианный дуэт сестер Адамян, в Америке выступали пианистки сестры Аджемян. Успешно протекала в Петербурге педагогическая деятельность профессора Петербургской консерватории О. Калантаровой. В Москве и Петербурге концертировала ученица Есиповой М. Мириманян.

На раннем этапе своего развития армянская фортепианная музыка была связана с именами 2 композиторов — Т. Чухаджяна (творившего в Константинополе) и Г. Корганова (пианиста-композитора, связанного в своей деятельности с музыкальной жизнью Тифлиса).

Т. Чухаджян (1837—1898) явился одним из крупнейших армянских композиторов XIX века, сыгравших прогрессивную роль в создании армянской национальной музыкальной школы.

Огромная заслуга Чухаджяна в истории армянской музыки заключается в том, что он сумел в условиях тяжелого режима политически и культурно отсталой султанской Турции, на чужбине, вдали от родной ему народно-музыкальной почвы Армении, в частности от крестьянской песни, создать произведения на армянскую тематику, воплотить в них образы жизни и быта, героической истории армянского народа. Этому способствовало и яркое музыкальное дарование композитора, его глубо-

¹ Эльмас (род. 1864) создал также большое количество фортепианных произведений: концертов и сонат, прелюдий и скерцо, мазурок и арабесок, полонезов и танго и т. п. Эльмас создавал свои произведения под влиянием фортепианной музыки Листа (Листу он посвятил 6 этюдов), Шопена, использовал и приемы их пианистической фактуры.

² Карл Микули (1821—1897) — пианист, педагог, композитор, дирижер, был директором Львовской консерватории. В Париже учился у гениального Шопена (1841—1848). Мировой известностью пользуются издания шопеновских произведений под редакцией Микули (О Микули см. ст. А. Бабаяна „Ученик Шопена“, „Советакан арвест“, 1956, № 3, стр. 47).

³ Степан Суренян (1853—1899) воспитанник Парижской консерватории, часто выступал в Париже как пианист. Исполнял в концертах и свои произведения, большая часть которых — фортепианные танцы („Тодик“, „Аменуин тарецуйц“, Константинополь, 1913 г.).

ко профессиональное знание европейской музыки и музыки народов Востока и большая любовь к своему народу.

Музыкальный язык Чухаджяна опирался, в основном, на городской фольклор Константинополя, где были сплавлены песенно-интонационные пласты: турецкие и арабские, французские и итальянские, а также армянские. Эти интонации проникают в различные жанры творчества композитора, среди которых выделяется оперный жанр.

Чухаджян явился одним из первых армянских композиторов и в области фортепианного творчества. Впервые его фортепианные произведения были изданы в 70—80-е годы в Константинополе. Фортепианные пьесы Т. Чухаджяна охватывали различные жанры и формы — развернутые фантазии и парафразы, фуги и танцы. Наиболее многочисленны были у Чухаджяна пьесы танцевального характера, в которых композитор использовал интонационный строй, формы, общепринятые в европейской музыкальной культуре. Это были небольшие пьесы, то эффектно виртуозные, то сдержанно галантные, предназначенные в большинстве для салонно-концертного исполнения.

Кроме танцевальных форм Чухаджян написал и ряд произведений, близких по своей виртуозности и импровизационности к характеру парафраз и фантазий романтической музыки Листа, Тальберга: «Большой вальс», «Ориентальная лира» и другие. В них он использовал мелодии из своих музыкально-драматических произведений, в большинстве написанных на армянскую тематику, а также и на различные арабские, турецкие и персидские темы. Например «Большой вальс» написан на темы из оперетты «Леблебиджи», «Ориентальная лира» на темы из оперы на сюжет арабской сказки «Земире» и т. д.

С армянской тематикой, в частности с выражением патриотических настроений западных армян, перекликаются марши Чухаджяна, например, «Похоронный марш».

Впервые в армянской музыке в творчестве Т. Чухаджяна появились и самостоятельные полифонические формы: две фуги, трехголосная До-мажор и четырехголосная До-минор.

Произведения Чухаджяна явились в армянской фортепианной музыке первыми профессиональными образцами, в которых зародились образы и формы, приобщающие армянскую фортепианную музыку к европейской музыкальной культуре.

По пути Чухаджяна шел его ученик — константинопольский композитор А. Синанян — автор ряда маршей и фортепианных танцев.

Одним из первых композиторов, создавших фортепианные произведения в Закавказье, был Г. Корганов (1858—1890).

Одаренный пианист, воспитанник Лейпцигской консерватории, Корганов был связан и с русской музыкальной культурой. Эти связи отражались в его музыкальных произведениях, большая часть которых была написана для фортепиано. В своих фортепианных миниатюрах Корганов был еще далек от армянской музыки, от народного творчества. Лишь в конце своего недолгого жизненного пути композитор ближе подошел к

армянской народной музыке, создав обработки мелодий тифлисского городского фольклора в формах баяти и рапсодий.

Миниатюры Корганова имеют романтический характер. Они программны, строятся в простых одно-, двух-, трехчастных формах, объединены в циклы. Выделяется в них светлый лирический и жанрово-танцевальный характер, искренность выражения, изящная форма, говорящая об их близости к пьесам Мендельсона, Шумана. Вместе с тем интонационно они родственны миниатюрам Чайковского, Тансева.

Приобщение к высокоразвитым образцам русской и европейской музыки в миниатюрах Корганова было положительным явлением и необходимым этапом на первоначальной стадии развития армянской фортепианной музыки. Оно, естественно, способствовало расширению круга ее образов и форм, приемов развития.

Большую ценность для формирования армянской фортепианной музыки представляют пьесы Корганова, связанные с армянской тематикой. В них композитором были использованы интонационные и ритмические особенности армянского городского фольклора. В пьесах Баяти № 1 и 2, в «Армянской рапсодии», «Кавказской рапсодии», композитор сделал обработки подлинных армянских и грузинских, азербайджанских и персидских мелодий, бытующих в фольклоре Тифлиса. Корганов внес в фактуру обеих «Рапсодий» приемы европейского пианизма (мощные эктавные ходы, регистровые контрасты), придающими им эффектность и силу звучания. Однако в сочетании этих приемов не ощущалось еще органичности, единого стиля. Последние произведения Корганова явились в армянской музыке первыми попытками сближения армянской фортепианной музыки с народной.

В свое время «Рапсодии» и «Баяти» Корганова пользовались большой известностью. По свидетельству известного армянского музыковеда В. Д. Корганова, «Баяти» исполнялись во всех уголках Кавказа. Они сыграли положительную роль, приобщая к армянской музыке широкие слои любителей.

Т. Чухаджян и Г. Корганов, каждый у себя на родине, являлись музыкальными деятелями, стремящимися к развитию армянской фортепианной музыки на основе тесной связи с национальными традициями.

С 80-х годов начинается творческая деятельность композиторов, более непосредственно связанных с армянской народной музыкой и национальной культурой. Этой связи способствовала начавшаяся работа по собиранию и обработке армянской народной песни и танца, имевшая исключительно важное значение для формирования национального стиля армянской фортепианной музыки.

Одним из первых композиторов, приступивших к записи и обработке произведений армянского народного и гусанского творчества, был Н. Ф. Тигранян (1856—1951).

Широкое знакомство Н. Тиграняна с армянской гусанской музыкой, непосредственное общение с такими выдающимися виртуозами-инструменталистами, как А. Мелик-Агамалов, А. Оганезашвили, серьезная му-

зыкальная профессиональная подготовка явились важными факторами для создания самостоятельных фортепианных произведений на основе обработок народного и народно-профессионального творчества.

В своих обработках Тигранян исходил из особенностей народных образцов, стараясь сохранить их характер, звучание, форму. Композитор кропотливо изучал различные варианты народных мелодий, стремясь к обработке наиболее художественно ценных национально самобытных. Он писал: «По сравнению и оценке различных вариантов, я избирал те, которые мне представлялись наиболее типичными, а гармонизацией и аранжировкой старался подражать наиболее характерному и лучшему исполнению и роду передачи из числа слышанных мною»¹.

Тигранян обработал не только армянские мелодии, но и мелодии других народов Закавказья и ближайших к нему стран. Об этом свидетельствует уже его первый «Сборник закавказских песен и танцев» (1878).

Наиболее непосредственно раскрывается значение творчества Тиграняна в его фортепианных обработках армянских народных танцев и песен.

Свыше тридцати пьес было написано композитором с исполнения армянских инструменталистов и гусанов. Они охватывают разнообразные виды народного творчества: песни сольные и дуэтные, мужские и женские круговые танцы, песни-пляски. Характер мужских танцев связывался с джигитовками, верховой ездой, смелыми состязаниями, полных удали, отваги, мужества, горячей страстности. Женские же танцы были плавны, кокетливы, в их скользящих звуках выражается грация, нежность и мягкость чувств. Круговые же танцы имели обрядовый характер. Тигранян часто вносил в них особенности народного исполнения танца: оживление темпа танца («Вер-вер»), передача ритма «хлопков» («Ет у арач») и другие.

Тигранян старался сохранить в своих танцах своеобразные ритмические и ладо-гармонические, метрические и структурные особенности народных образцов. Это-то и придает неизъяснимую прелесть и ценность «Ранги» и «Кяндрбазу», «Финджан» и «Дагстани».

Характер женских танцев раскрывался композитором в плавных, извилисто нисходящих мелодических построениях в пределах терции-квинты, чаще всего в трехдольном метре со слабым окончанием («Ранги», «Вард кошикс», «Финджан», «Кяндрбаз» и другие).

В мужских же танцах мелодическое построение было несколько иное: насыщенное синкопами, акцентами, паузами, интонационными скачками («Дагстани», «Дой-Дой», «Шалахо», «Шарашуб» и другие).

Национальный характер подчеркивала и часто встречающаяся в мелодическом рисунке танцев орнамента (особенно полутоновая трель). Она часто связана с нетемперированным строем армянских инструментов и самобытными чертами исполнительской манеры гусанов. В танцах со-

¹ Гумреци, Н. Ф. Тигранян и музыка Востока, Ленинград, 1927, стр. 23.

хранились и композиционные особенности народных образцов (вариантность формы, иногда элементы рондности).

В гармонию танцев Тигранян вносил черты, характерные для народной музыки: секундовые соотношения ладов («Шавали», «Финджан»), частое использование субдоминантовой функции, пропуск терцового звука в аккордах («Шавали»).

Своеобразие звучания танцев Тигранян подчеркивает и в тетраховом строении ладов с увеличенной секундой («Ранги», «Финджан» и другие). Нередко встречаются в танцах подражания звучаниям народных инструментов: ударам доола — барабана («Дой-Дой», «Дагстани» и др.), выдержанным звукам — дамам («Ранги»), подголоскам зурны («Эрзруми»).

Особенно ярко такие имитации сказались в ритмах (часто синкопированные, разнообразные сочетания 3-дольного метра). В гомофонической фактуре танцев композитор использовал и полифонические приемы («Дуз пар», «Фатен ки там», «Эрзруми», «Вард кошикс» и др.).

Особенности армянской народной музыки в танцах Тигранян синтезирует с характерными особенностями европейской музыки, используя при этом сочетания мажорных и минорных, одноименных и параллельных ладов, аккордов тонической, субдоминантовой и доминантовой функции.

Таким образом, гармонизируя народные песни и танцы средствами европейской музыки, Тигранян стремился сблизить в них армянскую фортепианную музыку с народно-музыкальным творчеством.

Ценным вкладом в истории армянской фортепианной музыки являлись и обработки 10 иранских мугамов Н. Тиграняна.

«Мугамы, — как определяет их профессор Кушнарев¹, — развернутые инструментально-вокальные или инструментальные произведения импровизационного склада». Проникнув в армянскую фортепианную музыку в виде обработок, они расширили сферу армянской музыки образцами творчества соседних народов Ближнего Востока, образцами, получившими широкое распространение в народно-профессиональной практике армянских музыкантов.

В своих обработках композитор сохранил богатство образов, программность большинства мугамов («Новруз, Араби», «Чаргя»), в которых заключена большая этнографическая ценность, как звучащих памятников народной жизни. Тигранян сохранил в обработках развигую и высокоорганизованную интонационную сферу мугамов, а также их определенные композиционные формы. Так, например, «Баяти-Шираз» написан в вариационной форме. В мугамах встречается и своеобразное ладовое строение, родственное и другим народам Закавказья. Проследить эту общность можно в ладе мугама «Чаргя», близком по характеру азербайджанскому «Чаргя»².

¹ Х. С. Кушнарев, Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Госмузиздат, 1958.

² У. Гаджибеков, Основы азербайджанской народной музыки. Из-во АН Азербайджанской ССР, Баку, 1945, стр. 71.

Колорит народной музыки усиливают и гяфы — танцевально-песенные формы в четких квадратных построениях, используемые между частями и в конце мугама. В мугамах сохранены и эмоциональная приподнятость, патетичность, идущие также от ашугского исполнения.

Творчество Тиграняна расширило и обогатило армянскую фортепианную музыку, укрепило ее связи с народным творчеством, особенно с инструментальной и ашугской музыкой. Некоторые из обработок композитора не потеряли своей жизненности и в наши дни. Они вошли в золотой фонд армянской фортепианной музыки.

Громадный вклад в дело создания армянской фортепианной музыки внес Комитас (1869—1935).

Роль Комитаса в армянской музыке чрезвычайно прогрессивна. Он первый поднял голос за самобытность армянской музыкальной культуры, защищая ее право на существование, наряду с музыкальными культурами других народов. В его произведениях выработался новый армянский музыкальный полифонический стиль. «Музыкальное наследие его встало рядом с великолепными национальными сокровищами нашего народа, с его архитектурой и эпосом «Давид Сасунский»¹.

Основная область творчества Комитаса была связана с культурой армянского народного хорового и сольного пения. Инструментальной музыке он уделял сравнительно мало внимания. Однако и то, что создал он в этой области, в частности, в области армянской фортепианной музыки, имеет огромное принципиальное значение в деле развития в ней народно-национального направления.

Перу Комитаса принадлежат 6 фортепианных обработок армянских народных танцев для фортепиано². Композитор старался сохранить в них, как и в других своих обработках, «дух и стиль армянской мелодии» (Комитас). Для этого он использовал особенности народно-музыкального творчества и обогатил их средствами классической гармонии приемами имитационной и подголосочной полифонии.

В фортепианных танцах Комитас обратился к подлинно народным образцам: женским сольным («Еранги», «Унаби», «Шушики»), групповым смешанным («Шорор»), круговым мужским танцам («Ет у арач»). Комитас сохранил их самобытный характер, связанный с зарисовками картин повседневного быта и праздников. Содержание танцев довольно разнообразно и включает в себя лирические и юмористические, а также героические эпические образы, полные суровой сдержанности, торжественности. Они отличаются простотой, цельностью и непосредственностью выражения и близки к меткой характеристике, данной композитором армянскому народному танцу в своей статье «Танец и дитя». «Танец армянского труженика не содержит в себе движений, возбуждающих страсть, и чувства выражает не в обольщающих, яростных, бешеных и

¹ А. в. П с а а к я н, «Великий подвиг», газ. «Коммунист», 1949, № 227.

² 6 танцев Комитаса были завершены композитором в 1916 г. В 1925 г. они были изданы в Париже. В 1939 г. танцы были изданы Музгизом (Москва), а в 1946 г. — Айпетратом (Ереван).

чарующих движениях, а в песне-плясках. Обычным содержанием их являются тоска и восхищение, юмор и ирония, относящиеся к чувству любви и опозитизированные прелестными жизненными сравнениями»¹ (перевод наш — Ш. А.).

В своих обработках Комитас сохранил характерную напевность армянских танцев.

Наряду с песенностью в танцах сказывается влияние народно-инструментальной музыки. В отличие от своих предшественников Комитас расширил эту сферу и использовал ее по-новому. Почти каждый танец имеет надпись о подражании определенным народным инструментам, как-то: «Шушики» — таре и дайре, «Шорор» — свирели, барабану, дайре. Звучания народных инструментов становятся неотделимой частью танцев. Так, голос, подражающий звучанию бубна в «Еранги», ощущается как контрапункт. Он динамизирует и оживляет ее ритмические остановки.

От инструментальных звукоподражаний идут и своеобразно использованные в различных голосах форшлаги в виде секундовых, терцевых, кварто-квинтовых интонаций. Эти инструментальные подголоски играют в танцах Комитаса и другую роль: они становятся одним из источников народной полифонии. «Хотя армянская народная песня не знает многоголосия, но в ней часто встречаются признаки подлинного двухголосия», — писал Комитас².

Этими признаками, наряду с инструментальными звучаниями, сопровождающими танец, композитор считал также и мелодические подголоски, возникающие при исполнении песен в народе. Внося в танцы инструментальные подголоски, Комитас развивал их приемами подголосочной и имитационной полифонии — имитаций («Шорор»), контрапункта («Ет у арач») и другими.

Полифонический принцип развития открыл для композитора новую возможность раскрытия образного содержания танцев, стал замечательным средством обогащения национальной музыки. Комитас творчески претворил приемы классической полифонии, синтезируя ее с ладо-гармоническими, ритмическими, композиционными особенностями армянской народной музыки.

Благодаря глубокому проникновению Комитаса в самобытные черты строения ладов и гармонических звучаний армянской народной музыки, необычайно смело и богато предстала в танцах и ладо-гармоническая природа. Из своеобразия ладового строения армянской народной музыки вытекает в танцах, в частности, использование звучания повышенной и пониженной одной и той же ступени. Примером может стать звукоряд «Еранги», содержащий в себе ми и ми^б, ре и ре^б в разных октавах. В танцах широко проявляется и характерная для армянской народной музыки переменность ладов («Шорор»). Самобытность ладовых построений

¹ Комитас, Статьи и исследования, 1941, Айпетрат, стр. 52.

² Там же, стр. 32.

обусловила национально-характерные черты гармонии. Здесь часто звучат интервалы, бытующие в армянском национальном музыкальном языке: примы, квинты, октавы. Своеобразно разрешаются в них неустойчивые интервалы: увеличенные секунды в приму («Марали»), септимы в чистую квинту («Шорор») и т. д.

Со строением ладов армянской народной музыки связываются в танцах аккорды¹, состоящие из нескольких квинт в мелодическом положении. Эти своеобразные особенности гармонии Комитас органично сливает с особенностями европейской классической гармонии. Например, используя в основном классические формы автентических и плагальных кадансов, композитор обогатил их своеобразными особенностями: частым завершением пьес в унисоне тоники, звучанием натуральной второй, построением кадансов с использованием медиант, играющих, как известно, в армянской народной музыке нередко роль вводных тонов².

Одновременно Комитас обращался к функциональным соотношениям классической европейской гармонии, придавая этим логичность и цельность звучанию танцев. Чаще всего композитор использует тонические органые пункты, наиболее соответствующие плавному и спокойному характеру армянских танцев. Гармонический язык танцев композитор обогащал колористическими звучаниями, разнообразно используя для этой цели органые пункты (то пульсирующий, то выдержанный), смену гармонических звучаний на их фоне (чаще субдоминантовой функции) ладовые модуляции, отклонения, а также своеобразные аккорды из квинт, о которых говорили мы выше (например, в «Шороре»).

Богатая гармония способствовала возможности передать в танцах настроение, чувства, родственные выраженным в народных образцах.

Комитас творчески подошел и к использованию метроритмики народных танцев и инструментальной музыки, подчинив их полностью характеру пьесы. Смелым было и одновременное сочетание различных ритмов — национально ярких, способствующих индивидуализации отдельных голосов фактуры, и таким образом способствующих развитию полифонического начала в танцах.

Композитор сохранил в своих танцах и формы построения народных танцев: куплетность, трехчастность. Комитас ввел вариационный принцип («Шорор»), вырисовывающийся ясно в наиболее развитых образцах народной музыки. Вариационность формы Комитас создавал в прочной связи с полифоническим началом. Например, вариационный принцип построения «Шорора».

Очень существенным своеобразием было в обработках Комитаса стремление композитора к обогащению форм произведений, с помощью соединения нескольких тем. Прием подобных соединений композитор

¹ О звучаниях квинтаккордов упоминает Р. Атаян в работе «Принципы гармонизации народной песни Комитаса», «Известия» АН АрмССР, 1949, Ереван, № 9, стр. 96.

² Р. Атаян. Пособие по армянской нотации, 1950, Ереван, Госиздат, на арм. языке.

подметил в особенностях армянской музыки, особенно в танцевальных песнях и использовал его в фортепианных танцах («Ет у арач», «Шорор»).

Комитас в фактуре изложения танцев стремится к передаче народного характера. Танцы Комитаса написаны просто, ясно, без излишнего звукового наряда. Как справедливо отмечал выдающийся советский музыковед А. И. Шавердян, «эстрадности и собственно пианизма в них не сыскать»¹. Тонкий вкус, чувство меры в них сочетаются с яркой самобытностью, свежестью звучания. Фактура танцев многослойна. В нее вкрапливаются звукоподражания народным инструментам. Свежесть колорита танцев усиливается и сопоставлениями различных регистров. Так, унисон голосов на расстоянии двух октав придает прозрачность звучанию, подчеркивает самобытную мелодию и сопровождение в танце «Еранги». Низкий глухой тембр «Шорора» усиливает впечатление суровой героики. А сочетание звонкого верхнего и среднего регистров в «Шушки» способствует бодрости, игривости настроения танца. Из народной музыки проникли в танцы и приемы варьирования, обогащающие фактуру. Тонкость и разнообразие динамических и звуковых оттенков придает особенную вокально-речевую выразительность звучанию пьес, усиливает гибкость и пластичность мелодического рисунка.

Таким образом, творчество Комитаса явилось качественно новым этапом в развитии армянской фортепианной музыки, заложившим в ней основы народного реалистического направления.

Значительную роль на пути развития армянской фортепианной музыки сыграло и творчество одного из старейших современных композиторов С. В. Бархударяна (рожд. 1887 г.), начавшего свой творческий путь еще в начале XX века.

С именем Бархударяна в армянской фортепианной музыке было связано создание формы самобытной фортепианной миниатюры — лирической и бытовой.

В миниатюрах Бархударяна продолжался процесс развития армянского национального музыкального языка, обогащение его новыми особенностями (ладогармонии, ритмометрики и др.). В творчестве Бархударяна значительно обогатилась фортепианная фактура и достигла более высокого профессионального уровня.

Большая часть фортепианных миниатюр Бархударяна в досоветский период представляет собой оригинальные лирические миниатюры.

Миниатюры Бархударяна колоритны и ясны по выражению, закончены по форме, национально самобытны, пианистичны по фактуре. Они охватывают небольшой круг образов, чувств и переживаний, отражающих душевный мир человека, представляющих собой бытовые зарисовки. «Колыбельная» навеяна песней матери, полной любви, задумчи-

¹ А. И. Шавердян. Комитас и армянская народная музыкальная культура. Армгиз, 1956, стр. 7.

вости и ласки, а небольшая «Сказка» родилась под впечатлением одной из привлекательных детских сказок Ов. Туманяна¹.

В лирических миниатюрах преобладает поэтически светлый задумчивый тон. Иногда в них находят выражение грусть, элегичность, близкие подобным мотивам в отдельных вокальных миниатюрах Р. Меликяна (цикл «Осенние строки»).

К досоветскому периоду творчества относились и танцевально-бытовые «Восточные пляски» композитора, являющиеся в армянской фортепианной музыке первыми оригинальными танцевально-бытовыми миниатюрами.

Миниатюры Бархударяна, продолжая традиции творчества предшественников, вместе с тем обогащают и расширяют их.

Композитор расширил мелодико-интонационный круг армянской фортепианной музыки, выделив в нем новые черты, идущие от народной инструментальной музыки. Композитор шире использовал орнаментику (морденты, форшлаг, проходящие и вспомогательные ноты и особенно задержания). Богаче и значительнее становится в пьесах и гармония. Продолжая творческий путь своих предшественников, Бархударян широко сочетал самобытные особенности народной музыки с особенностями и приемами классической гармонии. Композитор использовал новые гармонические звучания, придающие характеру пьес временами напряженность и остроту, а временами колоритность и мягкость. Бархударян использовал последовательность септаккордов с альтерациями в субдоминантовой сфере (Эскиз ре-минор), придающими ей остроту и динамичность. С другой стороны, он сочетал сопоставления тоналностей на большую терцию с энгармоническим переосмыслением звуков («Осеннее»), тонику с красочными звучаниями субдоминантовой сферы. Бархударян вносил в фактуру новые примеры звукоподражания — репетирующие звуки в первой Восточной пляске, сочетания квинт в Эскизе си-мажор, подголоски в исполнении сазандаров в средней части Эскиза ля-мажор.

Новые приемы метроритмики (особенно частая смена метров), нечетные ритмические группировки, становятся характерными для миниатюр Бархударяна.

Бархударян создавал свои миниатюры средствами армянского национального музыкального языка, преимущественно в 3-частной форме с контрастной серединой. Особенно ясно, четко эта форма проявляется в его более поздних лирических миниатюрах (Эскизы ля-мажор, си-мажор).

Пьесы Бархударяна имеют в основном гомофонический склад. Большое значение в них приобретает варьирование. Временами композитор использует в них полифонические приемы: имитации, контрапункт особенно в виде подголосков.

¹ Биография С. В. Бархударяна, составленная по материалам архива композитора братом композитора А. В. Бархударяном (рукопись хранится в архиве Музея культуры и искусства АН Армянской ССР).

Планистична фактура произведений Бархударяна. Она прозрачна, отточена. Превалируют в ней легкие гаммообразные ходы, красочные, а иногда напряженные аккорды, акварельно свежо звучащие интервалы. Колорит пьес обогащают контрасты регистров, тембров, различные фактурные изложения. Часто используются здесь и подражания народным инструментам в виде органных и оstinатных басов и др.

Миниатюры Бархударяна завоевали большую популярность в Армении. Многие из них постоянно звучат в педагогической практике, а некоторые и на концертной эстраде.

Творческий путь композитора продолжается и в советский период — Бархударян становится одним из наиболее активных композиторов 20-ых годов. Своими произведениями Бархударян способствует развитию принципов народности в армянской музыке.

В области фортепианной музыки в досоветский период работал также ряд выдающихся деятелей армянской музыкальной культуры — Х. Кара-Мурза, М. Екмалян, А. Спендиаров, А. Тигранян, в основном связанных с оперными симфоническими и хоровыми жанрами и уделявших фортепиано сравнительно меньше внимания. Однако немногочисленные опыты этих композиторов в фортепианном творчестве свидетельствуют об интересе к судьбам развития различных жанров армянской национальной музыкальной культуры. Фортепианные пьесы этих армянских композиторов с одной стороны тяготеют к формам классических и романтических миниатюр европейской музыки («Прелюд», «Ноктюрн» М. Екмаляна, «Ноктюрн», «Полонез», «Баркаролла» и другие пьесы А. Спендиарова, «Ноктюрн» А. Маиляна и другие). С другой стороны, они близки к армянскому музыкальному фольклору и представляют собой формы обработок танцев, песен, фантазий и сюит — («Ранги» Туманова, «Попурри» из армянских песен Кара-Мурзы, «Хайтарма», «Колыбельная» Спендиарова, «Ширак Змрухти», «Сюита» А. Тиграняна и другие). Эти пьесы стояли на различном художественном и профессиональном уровне. Выделялись среди них фортепианные произведения Спендиарова. Хотя фортепианное творчество Спендиарова далеко не имеет того исторического и художественного значения в армянской музыкальной культуре, как его симфонические произведения, тем не менее оно интересно как творческий опыт выдающегося композитора в этом жанре.

В целом фортепианные произведения армянских композиторов в досоветский период заложили основы национального стиля в этой области музыкального творчества. Они способствовали формированию реалистического направления и накоплению творческих сил и опыта для дальнейшего развития армянской фортепианной музыки в советский период.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԳԱՇՆԱԺՈՒՐԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՆԱԽԱՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆՈՒՄ

Շ. Հ. ՐՓՈՅԱՆ

(Ա մ ֆ ո ֆ ու մ)

Հայկական դաշնամուրային երաժշտությունը մոտ մի դարի պատմությունն ունի: Նախասովետական շրջանում նա անցավ իր զարգացման առաջին փուլը:

Այդ շրջանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները ընդգրկում են մի կողմից՝ համաշխարհային երաժշտական կուլտուրայի առաջավոր փորձի հետ ծանցած շփումով, մյուս կողմից՝ հայ ժողովրդական երաժշտության հետ սերտ կապով:

Դաշնամուրային առաջին պիեսները ասպարեզ եկան XIX դարում՝ Տ. Չիրաջյանի, Դ. Կորզանովի, Կ. Տիգրանյանի, Կոմիտասի ստեղծագործությամբ: Ավրուպական պարային և դորժիճային ստեղծագործությունների նմանողությամբ դրված դորժերից բացի, այս կոմպոզիտորների դաշնամուրային պիեսներում կան հայ ժողովրդական և կենցաղային երգերի ու պարերի, արևելյան մուզամների, տրանսկրիպցիաների, օպերային և երգաչափ մեղեդիների թեմաներով գրված ֆանտազիաները մշակումներ:

XIX դարի վերջում երևան եկան Մ. Վ. Բարխուդարյանի առաջին յուրօրինակ միմիատյուրները լորիկական և ժանրային-կենցաղային թեմաներով, որոնք, ինչպես և նախորդ շրջանի ստեղծագործությունների մեծ մասը, մոտ էին ասպարեզին երաժշտական լեզվին և ժողովրդական երաժշտության ինքնատիպ ձևերին:

Ինչպես հայ երաժշտության մյուս ժանրերը, այնպես էլ դաշնամուրային երաժշտությունը զարգանում էր բարդ պայմաններում: Այն շարք հանգամանքներ, ինչպես օրինակ՝ պրոֆեսիոնալ կատարողական կազմերի և լայն երաժշտասեր հասարակության բացակայությունը, ստեղծագործությունների սահմանափակ հրատարակությունը, դժվարություններ էին ստեղծում կոմպոզիտորների աշխատանքի համար:

Սակայն ընդհանուր առմամբ նախասովետական շրջանում հայ դաշնամուրային երաժշտությունը հիմք դրեց ազգային ոճին: Նա իր ոճալիստական բնույթով նպաստեց հայ դաշնամուրային երաժշտության հետագա զարգացմանը սովետական շրջանում: