

Карине АВДАЛЯН

**ЭВОЛЮЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ
В АРМЯНСКОЙ МУЗЫКЕ XX В.**

«Национальный музыкальный стиль, – писал М. Михайлов, – есть форма выражения музыкально-образного содержания, отражающего мировосприятие, мироощущение, идеи, эмоции, специфичные для определенной национальной культуры». Однако это общее определение потребовало ряда существенных оговорок. Это связано с тем, что порождающие это музыкально-образное содержание немusикальские предпосылки находятся «в состоянии непрерывного развития и изменения вместе с общественно-историческим развитием самой нации (народности)».¹ Это означает, что само идейно-образное содержание, образующее в конечном счете феномен национального стиля в музыке, находится в состоянии непрерывного развития, а потому в принципе не может быть определено внеисторично, сразу на «все времена».

В первой половине (и даже в первых двух третях XX в. для армянской, как и для русской и западноевропейской музыки) вообще были характерны синтез или комбинации нескольких различных стилей в рамках *неостилистики*. Подобно тому, как подобный синтез осуществлялся в это же время в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, аналогичные тенденции заявляли о себе и в музыке А. Хачатуряна. Неофольклорные черты ярко проявились в музыке его балета «Гаянэ», причем речь идет не только о тонкой стилизации и авторской обработке армянского народного мелоса (особенно характерны эпизоды «Сбор хлопка», «Танец хлопка», «Танец мужчин», где используются народные мелодии «Пшати цар», «Гна ари ман ари», массовые танцы-гёнды, армянские героические и свадебные танцы). В музыку балета «Гаянэ» органично вплетаются симфонические обработки народных мелодий, почерпнутых из русского, украинского, грузинского, курдского фольклора. Таковы народные танцы «Шалахо», «Узундара», «Русская плясовая», «Гопак», украинская песня «Как пошел, пошел козел» в четвертом акте «Гаянэ». Известно, что и собственная, авторская музыка А. Хачатуряна в балете пронизана неофольклоризмом, сознательно или бессознательно вплетающегося в оригинальную музыкальную ткань.² Однако неофольклоризмом не исчерпываются черты хачатуряновского неостиля 40-х годов. Неслучайно исследователи замечают появление «классических и даже “необахианских” приемов в качестве гармонически уравнивающего начала»³ (инвенция Гаянэ в одноименном балете, финал II симфонии, отдельные эпизоды в III симфонии; из более поздних произведений это особенно заметно в Фортепианной рапсодии). Еще Б. Асафьев заметил в творчестве А. Хачатуряна (как и у Комитаса, Р. Меликяна) органическое сочетание европейской и национальной ладовости, соединение народной музыки и полифонических приемов, характерных для западноевропейской музыки.

Кроме того, для музыки А. Хачатуряна 1930-х гг. было характерно творческое претворение традиций русской классической музыки. Достижимый таким образом Хачатуряном стилевой синтез, носящий, так сказать, *национально-интернациональный* характер, может быть тоже определен как неостилистика, т.е. система, при которой новый стиль является результатом развития какого-то прежнего большого стиля или обобщения и смешения нескольких авторитетных

¹ М Михайлов, *Этюды о стиле в музыке*, Л., 1990, стр. 253.

² Г. Тиگرانов, *Арам Хачатурян*, М., 1987, стр. 55-57.

³ И. Тиگرانов, *Лирические образы в творчестве Арама Хачатуряна*, Ер., 1973, стр.126.

стилей в новом качестве. Иной путь, в общем, и трудно представить для армянской советской музыки, бывшей составной частью музыки советской.

В послевоенное время, особенно с началом «оттепели», интернациональная составляющая армянской музыки существенно изменилась. Характерный пример здесь являет собой балет А. Хачатуряна «Спартак», интонационной основой которого, по определению, не могли быть ни народные интонации армянской музыки, ни классические традиции русской музыки. «К сожалению, каких-либо музыкальных документов той эпохи почти не дошло до нашего времени, – писал А. Хачатурян в либретто к балету “Спартак”, – поэтому, естественно, я не мог ими воспользоваться в своей работе. Да и было бы неверно стилизовать музыку под ту эпоху. Некоторые хотят слышать в музыке элементы итальянской музыки. И это неверно, ибо итальянская музыка, известная нам примерно с XIII и XIV веков, ничего общего не имеет с музыкой античной эпохи».⁴ А. Хачатурян в балете «Спартак» создает такой универсальный музыкальный язык, который, сохраняя органическую связь с национальными интонациями и ладами армянской музыки, в то же время вызывает ассоциации и с музыкой античного мира, музыкой Древнего Востока, широким спектром различных национальных мотивов как архаики, так и современности. «Какими-то не поддающимися точному определению средствами и приемами Хачатурян создает ощущение и античности, и Рима, и всей многонациональной среды действующих лиц».⁵

Свой стиль А. Хачатурян в балете вывел на качественно новый уровень обобщения. Не прибегая к прямым стилизациям античной музыки или музыки западноевропейского средневековья и Возрождения, А. Хачатурян, с одной стороны, вырабатывает единый и цельный стиль. В нем синтезированы, во-первых, обобщенные особенности музыки народов Востока, в котором отдельные национальные интонации могут лишь угадываться, восприниматься как намек, как «знак» Древнего Востока, к которому, в той или иной степени, гипотетически были причастны и древние армяне, и древние греки, и древние римляне. А, во-вторых, в этом интегральном стиле не утрачиваются особенности авторского, индивидуально-творческого стиля Хачатуряна, что делает музыку композитора узнаваемой во всех его произведениях, относящихся к разным периодам его творчества, а в случае «Спартак» – репрезентирует современный авторский взгляд на исторические события Древнего Рима, представляя авторскую точку зрения в современной интерпретации и оценке античной истории и культуры с большой культурно-исторической дистанции. Для такой трактовки восстания Спартак и патрицианской повседневности характерны и огромная, почти символическая обобщенность, и известная модернизация отдаленного прошлого, придающая чувствам и страстям героев музыкально-хореографической симфонии (как нередко называют балет «Спартак») общечеловеческие, внеисторические черты.

С другой стороны, этот стиль в своем симфоническом развитии опирается не только на стилевые особенности русской классической музыки (прежде всего «кучкистов», а также Глинки, Чайковского и Рахманинова, нередко обращавшихся к разработке стилизованных восточных мотивов⁶ (как это бывало ранее, например в Первой и Второй симфониях, триаде инструментальных концертов), – но и к западно-европейским традициям – Берлиоза, Листа, Грига, Дебюсси, Альбениса, с их инструментальной красочностью, изысканностью колорита, предвосхищающего сонорные эффекты, и особенно Вагнера, с его системой сквозных лейтмотивов и «бесконечной мелодией».

⁴ Г. Тигранов, указ. соч., стр. 94.

⁵ Там же, стр. 95.

⁶ Это было в свое время пронциательно отмечено еще Б. Асафьевым. (См.: Б. Асафьев, *Очерки об Армении*, М., 1958, стр.30.)

В то же время ассоциации с западноевропейской и русской музыкой (в том числе XX века – Прокофьева и Шостаковича) выступают не самоценно, но лишь как «фон», как культурный контекст развития самобытных национальных традиций (армянской монодии, импровизационной свободы ашугского пения, национально-характерного ладо-гармонического языка и системы традиционных жанров армянской музыки – песенной и танцевальной). Достижимый Хачатуряном эффект стиливого синтеза нередко сравнивается исследователями с «переплавкой» разнородных стиливых традиций в органическое целое исключительной напряженности, интенсивности и экспрессивности⁷ – как в мелодическом, так и гармоническом и тембральном отношении, что, разумеется, не могло быть достигнуто без столь многомерного состава синтезируемых стиливых составляющих и столь мощного «интегратора» как авторский стиль А. Хачатуряна.

Это позволило Хачатуряну в «Спартаке» создать такой обобщенный неостиль, который смог выйти за грани общесоветского большого стиля (национально-интернационального) и предстать как стиль всемирный, в котором восточное начало органически сочетается с западноевропейским, а намек на архаичность уравновешивался современными музыкальными средствами (к примеру, политональностью, нетерцевой аккордикой, сложными ладовыми тяготениями, интенсивным полифоническим развитием и т. п.). Этот же стиливой синтез характерен и для творчества А. Хачатуряна 1960-х гг., особенно явно в триаде Концерт-о-рапсодий – для скрипки с оркестром (1961), для виолончели с оркестром (1963), для фортепиано с оркестром (1968).

Таким образом, общая тенденция развития армянской музыки во второй половине XX века связана с постепенным освобождением от «пут» догматически понятой марксистско-ленинской эстетической догматики, углублением национального своеобразия армянского искусства, наконец, с углублением интернациональных тенденций, а значит, обретением всемирно-исторического, глобального культурного пространства, в координатах которого в дальнейшем реализуется национально-самобытное начало армянской художественной культуры в его единстве с общечеловеческими критериями и мировой культуры в целом.

Не составляет исключения из общих культурно-исторических закономерностей и армянская музыка, длительное время развивавшаяся в едином ценностно-смысловом пространстве с русской музыкой советского периода, а теперь переживающей, как и современная русская музыка, свой постсоветский этап развития. Современные трансформации бывшей советской музыки – и в России и в Армении – ознаменованы прежде всего освобождением от унифицированной и политизированной советской идеологии, обремененной также многочисленными запретами на использование тех или иных тем и образов, а также экстраординарных средств музыкальной выразительности, характерных для XX века, длительное время ассоциировавшиеся в советском обиходе с формализмом и модернизмом, с буржуазной идеологией. Другой важной тенденцией постсоветского искусства является его принципиальная открытость в мировое культурное пространство, более тесная связь с идейно-художественными исканиями всего человечества, включая авторитетные общеевропейские и американские тенденции мирового культурно-исторического процесса.

Постепенно, по мере развития «оттепельных» и «перестроечных» явлений, начиная с конца 50-х и особенно во второй половине 80-х годов, и в русской, и в армянской музыке начинают все в большей степени актуализироваться стиливые особенности музыки XX века – без оглядки на модернизм и авангард, на степень распространенности этих средств музыкального языка в западной музыке. Последовательно реабилитируются в художественной практике политональность и полиладовость, атонализм и сериальность (идущие от нововенской школы А.

⁷ И. Ти г р а н о в а, указ. соч., стр. 134 – 135.

Шенберга, А. Берга и А. Веберна), развиваются сонористика и алеаторика, обращение к конкретной музыке и музыке электронной.

Важный шаг в развитии диалектики национального и интернационального в музыкальном творчестве сделал А. Бабаджанян, который сумел, обращаясь к средствам нововенской классики (додекафонии и серийной техники), опираясь на принцип хроматических интервальных групп А. Веберна, воссоздать музыкальные образы, близкие интонационно древнеармянским погребальным плачам-вохбам (Третий квартет, Шесть картин, Поэма и т.д.).⁸

Не сразу были поняты аналогичные искания и других выдающихся армянских композиторов – Дж. Тер-Татевосяна, Л. Аствацатрияна, А. Тертеряна, Т. Мансуряна, Л. Сарьяна, А. Зограбяна, В. Бабаяна, Е. Ерканяна, Э. Айрапетяна – на определенном этапе (в 1960 – 70-е годы) ставших в своем творчестве активно обращаться к традициям нововенцев и ультрасовременной композиторской технике – додекафонии и сериальности, сонорике и алеаторике, конкретике и полистиликтике (хотя следует подчеркнуть, что в целом официальное отношение к формальным исканиям композиторов в Армении было уже в это время гораздо более терпимым и лояльным, нежели в славянских республиках – России и Украине, во многом благодаря тогдашнему председателю СК Армении Э. Мирзояну).

Одновременно происходит и идеологическое раскрепощение музыкального творчества: все чаще тематику музыкальных произведений определяют не идеи и образы официального советского патриотизма, социалистического интернационализма, мотивы конфронтации с Западом и буржуазной идеологией и солидарность с русской музыкальной культурой, призванной «сплотить» многонациональную культуру народов СССР. На первый план все чаще выступают этнокультурные мотивы, символизирующие истоки национальных традиций, черты национального стиля в музыке и художественной культуре в целом; все более востребованными оказываются средневековые тексты и религиозные мотивы, воплощающие вечность и всечеловечность гуманистических идеалов, великих нравственных и эстетических идей, контрастирующих быстротекущей «злобе дня» и рутинной повседневности.

Кстати, вошедший в историю музыкальной культуры как теоретик и практик полистилистики А. Шнитке первым обратился к древнеармянскому наследию, еще в 1984 – 1985 гг. написавший хоровой четырехчастный Концерт на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений». Спустя десять лет, в 1995 г., на текст «Книги скорбных песнопений» Нарекаци было создано еще одно величественное произведение для хора (правда, с участием симфонического оркестра и солирующего сопрано) – пятичастная оратория «Григор Нарекаци» Эдгара Оганесяна, представителя одного творческого поколения с А. Шнитке (оба композитора скончались в 1998 г.). Много объединяет эти два сочинения: обращение к мелосу национальной духовной музыки, единая стилевая направленность (удачно названная С. Саркисян «эпическим неоархаизмом»),⁹ обращение к сходным средствам монументальной выразительности – плотной фактуре хорового письма; для обоих произведений характерно глубокое религиозное чувство, искренне восхищение личностью Нарекаци – монаха, поэта и музыканта, органичное слияние современных переживаний древнего сакрального текста.

Для Э. Оганесяна обращение к древним пластам монодического творчества (уже при написании своей Первой симфонии композитор использовал в качестве мелодической основы таг «Авик» Г. Нарекаци; впоследствии с опорой на староклассическое национальное наследие Э. Оганесян создавал балет «Антуни», затем – оперу-балет «Давид Сасунский») оказалось недостаточным. В оратории

⁸ С. А м а т у н и, А. Бабаджанян, *Инструментальное творчество*, Ер., 1985, стр. 130–131, 186–196.

⁹ С. Саркисян, *Армянская музыка в контексте XX века*, М., 2002, стр. 119.

«Григор Нарекаци» Э. Оганесян обращается к европейской неоклассике, стилизуя полифонические формы эпохи Барокко, жанровые и мелодические особенности европейских реквиемов XVIII–XIX вв. Подобное обращение к неоклассике было характерно для Э. Оганесяна и ранее: таковы его Концерт-барокко для скрипки, клавесина и струнного оркестра (1981, 1983); Третья симфония для струнных, ударных и клавишных инструментов (1983).

Подобное *уравновешивание* полярной стилистики – стилизованного европейского классицизма и национальной армянской музыкальной традиции – характерно и для Александра Арутюняна: Симфониетта для струнного оркестра (1966); концерт «Армения-1988». Похожие тенденции заметны и в творчестве Тиграна Мансуряна (Партита, 1965) и Ерванда Еркяняна («Песнь Песней», 1973 и «Canticle», 1975). Феномен такого «стилистического дуализма» С. Саркисян считает невозможным «объяснить с позиции эстетики полистилистики, склонность к которой в это время проявили композиторы Восточной Европы». Называя четыре национальные причины подобного сценария в развитии современной армянской музыки, исследователь, в частности, указывает на то, что «неомедиевистские тенденции в армянской музыке выполнили роль своеобразного противодействия распространенному “европейскому” неоклассицизму». Другой причиной С. Саркисян считает явление *неостиля* как «примиренческой методологии для композиторов противоположных творческих устремлений». ¹⁰ Ссылаясь на такие характерные явления полистилистики, как Concerto grosso №1 А. Шнитке и последние сочинения Д. Шостаковича, С. Саркисян противопоставляет этим примерам рассмотренные музыкальные сочинения армянских композиторов как «тонкое маневрирование между различными стилевыми системами в поисках новой универсальности». ¹¹ Подобную новую стилевую универсальность нередко называют неостилистикой. Так, под неостилистикой М. Арановский понимает «любую форму воспроизведения черт стиля прошлого (неоклассицизм, необарокко, неополифония, неомонодия), которая по своей глубинной сущности представляет собой *стилевую деривацию*, т.е. фактически создание *нового* стиля как генетически *производного* от некоего прежнего». ¹²

С нашей точки зрения, все упомянутые выше варианты манипулирования с разными стилями – европейскими или национальными, средневековыми или современными – будь то «стилистический дуализм» или «противодействие европейскому классицизму», будь то «маневрирование между различными стилевыми системами» или «примиренческие» тенденции в отношении «противоположных творческих устремлений» – это различные варианты *полистилистики*. Другое дело, что там, где доминируют тенденции стилевого синтеза, мы имеем дело по преимуществу с *неостилистикой*; там же где налицо стилевой контраст или стилевая мозаика, – перед нами позднейшие модификации собственно *полистилистики*. В этом отношении современная армянская музыка, сохраняя свое интонационно-мелодическое и жанрово-композиционное своеобразие, следует в русле тех европейских и мировых тенденций, которые выражены в переходе от авторской моностилистики к неостилистике, а затем – и к полистилистке (одновременно с последовательным усилением семиотизации музыкального стиля). Кроме того, можно говорить, что для всей современной музыки характерны динамичные взаимоотношения между *моно-*, *нео-* и *поли-*стилистическими тенденциями, сообщающими ей стилевой плюрализм и релятивизм.

Несомненно, творчество А. Хачатуряна заложило мощные традиции стилевого синтеза, получившие дальнейшее развитие в современной армянской музы-

¹⁰ С. Саркисян, указ. соч., стр. 117.

¹¹ Там же, стр. 121–122, 123.

¹² М. Арановский, Музыкальный текст, Структура и свойства, М., 1998, стр. 307–308.

ке.¹³ В некоторых случаях уже музыка самого А. Хачатуряна служит источником нео-и полистилистического синтеза. Так, например, ученик А. Хачатуряна Эдгар Оганесян на основании знаменитой музыки А. Хачатуряна к драме Лермонтова «Маскарад» в Театре им. Вахтангова (1941), к пьесе Б. Лавренева «Лермонтов» во МХАТе (1954), других сочинений учителя (II симфонии, Сонаты-монолог для виолончели, музыки из Сюиты для двух ф-но и др. создал в 1982 трехактный балет «Маскарад». Сам Э. Оганесян определил новое произведение как «свободные симфонические композиции на темы А. Хачатуряна».¹⁴ Между тем сочинение А. Хачатуряна-Э. Оганесяна по своей сути является самостоятельным сочинением и находится в одном ряду с такими полистилистическими произведениями, как балет Стравинского «Пульчинелла» на темы Перголези, как опера Л. Берно «Orfeo II» по мотивам оперы Монтеверди, а в армянской традиции – балет Г. Будагяна «Хандут» (1945), составленный на основе произведений А. Спендиарова.¹⁵

В современной армянской музыке полистилистические тенденции, не без влияния А. Хачатуряна и общих тенденций мировой музыки рубежа XX–XXI вв., обретают новую жизнь. Так, например, Левон Аствацатрян в сочинении «Голографии и спирали» для фортепиано и магнитофонной записи использует наложение на оригинальную фортепианную партию, основанную на авторском материале, десяти блоков европейской музыки разных эпох и стилей. В полистилистическое целое «Голографий...» вторгаются фрагменты произведений Вагнера, Бетховена, Моцарта, Баха, Верди, Берлиоза, Дебюсси, Рамо – наряду с произведениями Месропа Маштоца, Григора Нарекаци, Комитаса, а также мелодии гимнов стран антигитлеровской коалиции во Второй мировой войне. В финале над всем комплексом звучаний доминирует «Agnus dei» из Реквиема Моцарта. В другом сочинении композитора последнего времени – «Lacrimosa dies illa» – представлен синтез из фрагментов произведений Нарекаци, Комитаса, Баха, современных опусов, используется смешение различных композиторских техник – сериальной, стохастической, коллажной, обертоновой.¹⁶

Подобный синтез придает музыке армянских композиторов во многом вселенский, метаисторический характер и демонстрирует вписанность современной армянской музыки со всеми ее характерными национальными особенностями во всемирный историко-музыкальный и культурно-исторический процесс.

ԱՉԳԱՅԻՆ ՈՃԻ ԲԱՐԵՇՐՉՈՒՆՈՒԹՅՈՒՆԸ XX դ. ՀԱՅ ԵՐԱՃՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՉ

_____ Ամփոփում _____

_____ Կ. Ավդայան _____

Ազգային ոճը՝ որպես կայուն բնորոշիչների միասնականության կրող, ունի զարգացման օրինաչափություններ: XX դարի հայ երաժշտության մեջ նկատելի են ոճական բազմազանության դրսևորումներ: Դրանցից է նաև նեոոճականությունը կամ տարբեր ոճերից զոյացած բազմաոճականությունը: Հոդվածում խոսվում է *մոնո* -, *մեո* - և *պոլի* - ոճականության միտումների դինամիկ փոխհարաբերությունների մասին: Երևույթ, որը հայ կոմպոզիտորներին հնարավորություն է տվել լավագույնս ընդգրկվելու համաշխարհային պատմաերաժշտական գործընթացների մեջ:

¹³ См. подробнее в кн.: Арам Хачатурян и музыка XX столетия. Ер., 2003.

¹⁴ «Музыкальная жизнь», 1982, № 19.

¹⁵ С. Саркисян, «Маскарад» – балет А. Хачатуряна или Э. Оганесяна?, «Музыкальная академия», 2005, № 1, стр. 156 – 157.

¹⁶ См. подробнее: Н. Аветисян, Хочу написать мелодию непознаваемого, «Музыкальная академия», 2005, № 1, стр. 168, 167.