

**АРАМ ХАЧАТУРЯН.
КОНЦЕРТ – РАПСОДИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ**

Маргарян Г. С.

Культура XX в. немыслима без музыки Арама Хачатуряна. Трудно переоценить значимость его самобытного творчества как для музыки Востока, так и для мировой музыкальной культуры в целом. Сумев талантливо «переплавить» традиции восточной и европейской музыки, Хачатурян всем своим творчеством доказал преимущество этого, прежде казавшегося невозможным, «союза». Он признавался, что это было его заветной мечтой и основной задачей жизни¹. В его творчестве впервые «музыка, имеющая восточную фольклорную основу приобрела мировое значение»². Новизна музыкально-выразительных средств, широкий диапазон форм и жанров, богатство содержания отличают все творчество композитора.

Становление могучего дарования Хачатуряна совпало со становлением социализма в стране – временем надежд, веры в лучшее будущее: «всем своим существом ощущал я рождение нового мира, который буйно ворвался в мою жизнь»³. Этот факт, безусловно, повлиял на образную сферу его мыслей и чувств: «...именно ему было суждено передать в совершенных музыкальных образах то чувство обжигающей новизны, ...восторга, воодушевления и надежды, которое всегда сопутствует рождению чего-то важного в жизни...»⁴. В этом контексте обращение Хачатуряна к монументальным жанрам, в частности, жанру инструментального концерта представляется очень естественным⁵.

Таким же естественным является и то, что он не ограничился созданием только фортепианного, а создал прекрасную триаду инструментальных концертов, по праву считающуюся классикой XX в. Триада так же нашла свое продолжение – в шестидесятых были сочинены 3 одночастные рапсодии⁶ для скрипки (1961), виолончели (1963) и фортепиано (1968)⁷. Несмотря на индивидуальные особенности каждой из Рапсодий, их объединяет общая форма и общий для всех концертов вариационный принцип тематического развития. Каждую из них можно рассматривать и как составную часть цикла, предназначенного для исполнения в одной программе⁸.

Произведения, созданные Хачатуряном в эти годы (кроме Рапсодий им была написана Соната для фортепиано, дописан цикл Фуг с речитативами и др.) отличаются от всего созданного им в 1930-40 гг. большей полифонизацией музыкального языка, графичностью фактуры. Мощная аккордика чаще стала сменяться прозрачным, достаточно «ясным», линейным изложением, стремлением к аскетизации образов – мелодика приобретает речитативно-декламационный характер. Здесь очевидна связь со свойственной для ашугского творчества монологической импровизационностью, т.е рапсодийностью. Темы, связанные с фольклорными образцами, или созданные автором в народно-национальном духе, свидетельствуют об этом. Следовательно, неслучайно вторая триада концертов названа Рапсодиями.

В формообразовании произведений последних лет А. Хачатурян отходит от циклической контрастно-составной формы, его влечет нециклическая контрастно-составная форма⁹. Так, в фортепианной Рапсодии сочетаются нециклическая композиция сложной трехчастной формы с циклическими – вариационной и рондообразной. Она обусловлена сочетанием традиций монодических культур народов Востока и европейской музыкальной классики.

А. Хачатурян говорил о формообразовании Рапсодий следующее: «все три рапсодии представляют собой следующие формы – вступление, каденция солирующего инструмента, медленная тема и ее гомофонное развитие, быстрая тема и ее полифоническое развитие и кода, где обе темы объединены в один образ, эмоционально обогащая друг друга, достигая «предела виртуозности»¹⁰. Образное содержание музыки им охарактеризовано как светлое, ритмически импульсивное, с запечатленными в музыке народными интонациями¹¹. Первое исполнение фортепианной Рапсодии состоялось в 1968 г. в г. Горьком; дирижер И. Гусман, партию фортепиано исполнил Николай Петров, а затем в Москве: дирижер Г. Рождественский, солист опять же Н. Петров.

Рапсодию открывает своего рода пролог – виртуозная каденция солиста, которой уделена немаловажная роль в раскрытии идейно-художественного замысла произведения (оговоримся, что в Рапсодии три каденции солиста: первая – вступительная, вторая – ц. 10 и заключительная каденция – Кода ц. 80). «Нескончаемый» каскад моторно-динамических пассажей увлекает упругой динамичностью. Энергетический ток ни на минуту не прекращается. Благодаря богатству и художественной концентрированности содержания, каденция носит характер вступления, предвосхищающего образно-тематическое развитие сочинения. Несколько необычное местоположение первой каденции драматургически совершенно оправдано – многократно повторяемая, варьируемая моторная фигура из шести равнодлительных звуков-секстолей здесь становится своеобразным импульсом-толчком всему произведению. В общем унисонном движении, где диапазон звучания составляет три октавы, слышны восходящие, затем нисходящие ходы, с четко очерченными смысловыми акцентами. Многократное, настойчивое повторение звуков в высокой тесситуре, с дальнейшими нисходяще-восходящими движениями в быстром темпе придают вступлению экспрессивный накал. Этот прием еще не раз будет использован автором для достижения большей драматизации образов Рапсодии. Целенаправленное сужение диапазона совпадает с нагнетанием звучности до *ffff*.

Со вступлением оркестра начинается развернутый оркестровый эпизод, знаменующий собой начало медленного раздела Рапсодии, который является связующим звеном между каденцией и собственно медленной темой. На фоне остинатных «вздохов» арфы выступают струнные – в неспешном, несколько статичном, пребывающем на одном уровне эмоционального напряжения, аккордовом движении. Предпосылки такого эмоционального «стояния» Д. Арутюнов видит в «...проникновенно-лирических мугамных импровизациях... и в патетически-возбужденных излияниях ашугов в дастанах»¹². Четырехзвучные аккорды нетерцовой структуры с «гроздьями» малых секунд (совершенных хачатуряновских консонансов¹³) в сочетании с квартами, содержат в себе тематическое зерно лирической темы, которая после небольшого, резко противопоставленного общему движению эпизода, на короткий промежуток времени возвращающего импульс моторного движения, прозвучит в партии солиста. Этот краткий эпизод с несколько «разорванной» фактурой (всего 8 тактов) можно рассматривать и как самостоятельный тематический материал (тема-тезис), варьирование которого прозвучит в Рапсодии еще не раз.

Тема медленного раздела предстает в партии фортепиано на фоне *pizzicato* струнных. Вокальная основа ее очевидна. Она сочетает в себе лирическую экспрессию и изысканную пластику. Мелодия полнзвучна, фортепианная фактура красочна. Краткий ниспадающий мотив-попевка с четкой акцентуацией на вторую долю мелодической ячейки, создает тревожное

настроение, а истоки дальнейшего восхождения Р. Хараджанян видит в мелодии знаменитого романса Р. Меликяна «Не плачь»¹⁴. Правда оговаривает, что, видимо, оба композитора «черпали из одного и того же источника»¹⁵. Однако, в отличие от первоисточника, музыка здесь отличается экспрессивностью. Кроме того, что она представлена в подголосочном обрамлении и в результате звучит полнозвучно; орнаментирована увеличенными и уменьшенными интервалами и это придает музыке большую выразительность; она содержит в себе внутреннюю взрывную энергию, которая и является источником ее образной трансформации, свидетелями которой мы станем в финальной части концерта (в этой теме прослеживаются интонационные связи с лирической темой из первой части Второй симфонии – темой со «вздохами», которая также интенсивно развиваясь, достигает грандиозного звучания). В литературе о Хачатуряне неоднократно писалось об открытой эмоциональности его музыки, где лирическое начало выступает не только как жанровая категория и возможность художественного отражения действительности, но является способом обновления музыкального искусства через развитие мелоса¹⁶.

Вслед за небольшим фанфарным отыгрышем духовых, во второй каденции солиста та же мелодия получает дальнейшее развитие. Она предстает взволнованно импульсивной. Чередования обеих тем (лирической и «тезисной»), большое динамическое нарастание в сочетании с пунктирным ритмом, тембро-регистровыми варьированиями и секвентными «бросками» способствуют образному переосмыслению образа лирического в героический. Этот материал, рассматриваемый нами как экспозиционный, носит черты рондальности. Здесь возникает характерная для произведений Хачатуряна полиладовость, образуемая «белоклавишной» диатоникой (в этом эпизоде речь идет о частичной диатонике) и пентатоникой «черных клавиш»¹⁷. Речь, соответственно, идет о произведениях, где автором используется фортепиано. В Рапсодии этот прием А. Хачатурян мастерски варьируя, использует еще несколько раз; так, вслед за второй каденцией, когда лирическая тема звучит в оркестре у струнных, в партии фортепиано «белоклавишность» из левой руки «перекочевывает» в правую. Фактура очень насыщена, фортепианное звучание становится «звонящим», оркестр «берет инициативу в свои руки» и мы становимся свидетелями яркого, эмоционального, динамического накала.

Здесь принцип остиности, используемый Хачатуряном, играет существенную роль – он выступает, с одной стороны, способом драматургического нагнетания, с другой – является одним из приемов современной музыки, используемых автором. Фактурно-гармоническое остино в совокупности с иными элементами музыкального языка становится фундаментом, на котором строится развитие музыкальных пластов. Этот музыкальный материал (ц. 12 – ц. 20) носит черты разработочности и может рассматриваться как средний в рамках первого раздела Концерта.

В репризе первого раздела (ц. 20 – ц. 31) происходит динамический спад. Предыдущий материал представлен в некоем эмоциональном «единении». Завершает этот раздел небольшой оркестровый эпизод, где кратковременный спад происходит по принципу динамической волны. Музыка становится несколько камерной, но успокоение только кажущееся – на фоне ломаных *ostinato* низких струнных, напоминающих гитарные переборы, у духовых настойчиво звучит *g*. Этот небольшой эпизод с четко очерченным мерным, чеканным ритмом, напоминающим щелканье кастаньет или поступь испанского кабальеро, является естественным связующим звеном между первой лирико-драматической частью и, полной танцевальных ритмов и мелодий, второй.

Многие исследователи не раз указывали на демократичность искусства Хачатуряна. Оставаясь армянским композитором, он не мыслит армянскую музыку и самого себя вне связей с другими народами, поэтому во многих из своих произведений удивительно естественно воплощает грузинские, узбекские, молдавские, русские, испанские мотивы. Они, гармонично вписываясь в общий контекст музыки, становятся экзотическими островками, тем самым еще более оттеняя главную направленность музыки композитора. Так и здесь, «испанский островок», с одной стороны, «освежает» мелодику предшествующего раздела, с другой, предвещает новую волну, которая не заставила себя ждать.

Быстрая часть (*Allegro vivace*) начинается музыкальным материалом, напоминающим «Танец с саблями» из балета «Гаянэ». Та же взрывная энергетика, тот же неудержимый бег. Здесь, наряду с вариационным, превалирует рондальный тип развития и две чередующиеся темы предстают рефренами. Первая тема звучит в оркестровой партии. Она, так же как и следующая, исполняемая солистом, являет собою яркий, эмоциональный танец, но в отличие от второй – более развернутой, построенной на так называемых общих формах движения – достаточно кратка, индивидуализирована, «тезисна». Благодаря непрерывному движению без расчленяющих кадансов и метрических смещений начала мотивов в оркестре, создающим эффект ритмического «перебоя», этот раздел приобретает черты бесконечного движения. Такое композиционное решение подкреплено «бесконфликтным», «текущим» тональным планом.

Вообще, танец как воплощение атмосферы праздника – один из излюбленных жанров Хачатуряна. Танцевальные мелодии звучат во многих его произведениях, в частности, в инструментальных концертах. Мелодия, сотканная из отдельных ячеек, предельно импульсивна: в ней заключен заряд той энергии, которая выльется в мощную волну, способную «все снести на своем пути». Мастерское владение всей звуковой материей: многочисленные опевания отдельных звуков, варианты изменения, секвентные ходы и др. делают многократные повторения ненавязчивыми.

Этому, безусловно, способствует удивительная метроритмическая изощренность, которой не устает удивлять нас автор. Именно ритмическая пульсация создает естественный, кажущийся простым, ход действий. Непрерывные трансформации являются результатом смен акцентов, ритмических «перебоев», на которые указывалось выше, дроблений долей в такте, а также синкопированных ритмов – т.е. ритмических варьирований.

Кроме того, здесь «бесконечная» музыкальная, метроритмическая «вязь» опирается на излюбленный хачатуряновский принцип оstinatности. На неподвижной гармонической основе (*f*) создается необыкновенно подвижный образ. Хачатурян говорил, что тяга к неподвижному басу у него от восточной музыки. А Мясковский в годы учебы советовал своему ученику разрешить «проблему баса»¹⁸. Но в этой «неподвижности» кроется тот эмоциональный заряд, который является движущим рычагом внутренней динамики музыки. С оstinатностью ряда элементов музыкального языка Хачатуряна Арутюнов связывает динамику «нагнетания»¹⁹ – один из главных элементов музыки композитора.

Однако главным стимулом к «изобретательности» Хачатуряна всегда являлась народная музыка, танцевальная и инструментальная, в частности. На эту связь указывали многие исследователи творчества А. Хачатуряна²⁰.

Бурное, стремительное разработочное движение продолжает первоначальный динамический импульс первой фортепианной каденции, а в

тематизме развиваются интонации обеих быстрых тем в графическом изложении. Динамичная, интенсивная волна, стремительно докатываясь до высоких регистров, подхлестывается резкими диссонирующими созвучиями, но перед самой репризой происходит резкий динамический и регистровый спад в оркестре (ц. 67- ц. 68 партитуры).

Динамизированная реприза, начинающаяся активным секстольным движением, объединяет фактурно-ритмическое начало крайних разделов концерта. Отсюда берет свое начало кульминационная волна всего произведения. В фортепианной фактуре больше не происходит изменений (за исключением Коды, где есть октавные, аккордовые последования). На фоне материала первой каденции у солиста в оркестре первый раз тезисно, а затем целиком проводится первая и главная лирическая тема сочинения. Ее контрапунктическое проведение в едином быстром темпе, с одной стороны, сокращает масштабы репризы, с другой – придает форме произведения компактность, способствует большей лаконичности высказывания и динамической целеустремленности в финальной части. Кроме этого, здесь мы сталкиваемся со сквозным развитием лирического образа, значение которого во многих произведениях Хачатуряна трудно переоценить.

Небольшой оркестровый эпизод *Maestoso e pesante* (ц. 78) воспринимается как оркестровая кульминация финального раздела, а вслед за ним блестящая, виртуозная каденция – Кода (ц.80) завершает предшествующее развитие. Итогом всего развития становится единение контрастных линий образно-тематического развития произведения, иными словами – единство развития всего музыкального материала.

Таким образом, Хачатурян вновь отдает дань «арочной» репризности (здесь в рамках одночастности), которая характерна для его симфонического письма.

Хачатурян, являясь автором шести инструментальных концертов, обладающих выдающимися художественными достоинствами, на долгие годы стал маяком, освещающим путь многим армянским и неармянским композиторам на пути развития этого жанра. Несмотря на то, что первая триада (в особенности скрипичный и фортепианный концерты) приобрела большую известность и популярность, нежели вторая, заслуга автора Рапсодий велика. Она заключается в подчинении народной ашугской импровизации законам симфонической драматургии; народно-песенным и танцевальным мелодиям дано симфоническое развитие. Принципы симфонизма проявляются в возрастании роли оркестра в разработочной части. При этом сохраняются признаки жанра, выражающиеся в «состязании» двух начал – солиста и оркестра в рамках одночастной поэмой композиции.

Экспрессивностью выражения Рапсодия напоминает балетные и симфонические партитуры Хачатуряна. Это монументальная фреска, в которой воплощены разные стороны действительности, в которой жил и творил художник. Как и прежде, большое предпочтение автор отдает токкатным эпизодам, построениям с длительными нагнетаниями энергии к мощной кульминации. Хачатуряном привлекаются сложные и напряженные ладогармонические и метроритмические средства. Порой ясная традиционная тоничность сталкивается с новаторски сложной полиладовостью и политональностью, целотонные звукоряды соседствуют с граничащей с атональностью хроматизацией.

Преобладание в фортепианной фактуре разнообразных видов мелкой и крупной техники способствует экспрессивной насыщенности музыки. В

Рапсодии, наряду с кантиленной лирикой, которая порой носит исповедальный характер, есть много эпизодов с весьма оригинальной фактурой, где фортепиано обнаруживает ударные свойства звука. Это было свойственно фортепианной музыке позднего периода творчества Хачатуряна (Фортепианная соната, 1961 г.). Невольно возникают ассоциации с резкими, токкатными «колкостями» возникающими в ряде сочинений Прокофьева, Стравинского...

При всем различии, новизне индивидуальных стилей армянских композиторов последующих поколений, они, возможно, в разной степени, но испытали влияние хачатуряновской традиции. Позже, уже в 60-70 гг., многие из них пытались и преодолевали это влияние. Возможно, в силу своего необъятного таланта, одним из первых, кто пытался выйти за эти рамки, был сам Хачатурян и, несмотря на то, что «...даже этот самобытный творец, как и все равные ему, не мог выйти из плена собственного стиля»²¹, эволюция стиля ясно прослеживается в поздних произведениях композитора, а в рапсодиях нашли свое претворение тенденции жанра, характерные тому периоду времени.

¹ Хачатурян А.И. О музыке, музыкантах, о себе. Ер., 1980. С. 295.

² Конен В., Значение внеевропейских культур для профессиональных композиторских школ XX в. // Музыкальный современник. Вып. 1. М., 1973. С. 76.

³ Юзефович В. Указ. соч., с. 19.

⁴ Геодакян Г. Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна. // Пути формирования армянской музыкальной классики. Ер., 2006. С. 222.

⁵ «Обращение композитора к жанру фортепианного концерта и его трактовка в традициях высокой классики вряд ли были случайны. Известно, что возникновение выдающихся произведений в этом жанре, сочетавшем широту и обобщенность содержания с демократизмом воплощения, обычно совпадали с моментами широких общественных движений и расцветом национальных культур. Так было, когда создавались фортепианные концерты Шопена в Польше, Грига – в Норвегии, Чайковского, Рахманинова – в России». См. Геодакян Г. Арам Хачатурян. // Указ. сборник. С. 203.

⁶ Как точно подметил Арутюнов Д. А.: «... красной нитью через все творчество Хачатуряна проходит тяга к триадности...». Им написаны 3 балета, 3 симфонии, 3 концерта, 3 концерта-рапсодии, 3 сольные сонаты для струнных...» (Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык. Стиль. Традиции. М., 1983. С.18).

⁷ Арутюнов Д. Хачатурян А. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром. (Вступительная статья к партитуре). М., 1975.

⁸ А. Хачатурян называл фортепианную Рапсодию Концертом №2 (после первого фортепианного концерта). (Хачатурян А. Музыкант широкого масштаба. // Л. Н. Оборин. Статьи. Воспоминания. М., С. 113).

⁹ Арутюнов Д. Там же.

¹⁰ Подробнее об этом см.: Арутюнов Д. Концерты-рапсодии для скрипки и виолончели (К вопросу эволюции стиля А. Хачатуряна в 60-е годы). // Арам Хачатурян. Ер., 1972. С. 22.

¹¹ Тигранян И. Лирические образы в творчестве Арама Хачатуряна. Ер., 1973. С. 123.

¹² Хараджанян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ер., 1973. С. 183.

¹³ Арутюнов Д. А. Хачатурян и С. 156.

¹⁴ Шнейерсон Г. М. Арам Хачатурян. М., 1958. С. 21.

¹⁵ Как известно, этнографическое наследие Р. Меликяна велико и армянские композиторы часто обращались к его сборникам. См.: Пахлеванян А. О роли народного творчества в музыкальной культуре Советской Армении. Музыкальная культура Армянской ССР. // Сб статей. М., 1985. С. 377.

¹⁶ Хараджанян Р. Фортепианное творчество..., С. 187.

¹⁷ Тигранов Г. «Арам Ильич Хачатурян». Л., 1978. С. 181-182.

¹⁸ См.: Арутюнов Д. А. Указ. соч. С. 154.

¹⁹ Шнеерсон Г. М.. Указ. соч. С. 21.

²⁰ Арутюнов Д. А. Указ соч. С

²¹ «Драматургическая и выразительная роль *ostinato*... используется в музыке XX века – прежде всего Стравинским, Прокофьевым, Бартоком. Однако у Хачатуряна динамическая функция *ostinato* самым непосредственным образом связана с народной традицией – ашугской речитацией, инструментальными наигрышами тариста или дудукиста...Если иметь в виду более глубокие психологические истоки, то, ... их следует искать в самом представлении о времени, как о чём-то длящемся, нерасчленённом, непрерывном, которое окрашивает собой многие аспекты музыкального мышления Востока» (Шахназарова Н. Хачатурян А. // «Музыка XX века». Очерки. М., 1984. С. 134).

²² Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века. М., 2002. С. 57. Здесь же автор говорит о повышенной ранимости Арама Ильича к оценке своей музыки последнего периода.