

МИХАИЛ АРТЕМОВИЧ
КОКЖАЕВ

Композитор, заслуженный деятель искусств РА,
кандидат искусствоведения, профессор
Ереванской государственной консерватории им. Комитаса
E-mail: mishelkokjaev@mail.ru
DOI:10.58580/18290019-2025.1.68-16

«Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի խմբագրական խորհրդի
երաշխավորությամբ՝ Ռուզաննա Վաչագանի Սաեփանյանի՝ 30.11.2025 թ.,
ընդունվել է տպագրության՝ 2.12.2025 թ.,
ներկայացրել է հեղինակը՝ 20.11.2025 թ.
© Автор, 2025. Доступно по лицензии
Creative Commons Attribution 4.0,3.0.

ЗВУКОПИСЬ В СИМФОНИЧЕСКОМ ПАННО «АРМЕНИЯ» ГАЗАРОСА САРЬЯНА

Абстракт

Статья композитора, кандидата искусствоведения, профессора ЕГК им. Комитаса Михаила Кокжаева «Звукопись в Симфоническом панно “Армения” Газароса Сарьяна» (по мотивам выступления на конференции, посвященной юбилейной дате композитора) посвящена феномену идеопластической взаимосвязи четырех музыкальных картин - частей монументального симфонического цикла Газароса Сарьяна с конкретными полотнами его отца, художника Мартироса Сарьяна. Автор публикации не только установил определенное образное совпадение между картинами М. Сарьяна с их звукописными аналогами в частях симфонического полотна Г. Сарьяна, но и обнаружил графическое сходство фрагментов партитуры с их живописными аналогами. Углубляясь в конструктивные особенности строения музыкальной формы, автор данной статьи коснулся парадоксов пространственных пропорций между отдельными локальными структурами и целостностью композиции, осуществил попытку выявления алгоритмов, определивших логику причин и следствий в музыкальном процессе, уделит определенное внимание интонационной самобытности стилистики композитора Сарьяна. В самом конце публикации продемонстрированы три случая графического совпадения партитурных страниц Газароса Сарьяна с размещением на поле холста деталей живописных картин художника Сарьяна. Завершает публикацию реконструкция Храма Гарни в графических контурах партитурного письма - тут композитор Газарос Сарьян средствами музыкальной нотации воссоздал очертания Храма Гарни. Нотные знаки, став «мазками кисти» (скорее точками в технике пуантилизма — сущностно общей как для художников, так и для композиторов), стали средством воплощения идеи.

Ключевые слова: «Гарни», «Старый Ереван», «Арагатская долина», «У колодца. Жаркий день», звукопись, алгоритм, число Фибоначчи, золотое сечение, пропорции, звуковая «палитра». музыкальная графика, Timliprito, панно.

Ամփոփում

Կոմպոզիտոր, ՀՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, Արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊՀ Երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր **Միխայիլ Արտյոմի Կոկժան** - «Ղազարոս Սարյանի «Հայաստան» սիմֆոնիկ պանոյի ձայնագրումը»:

Կոմպոզիտոր, արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Միխայիլ Կոկժանի հոդվածը (կոմպոզիտորի հոբբեյանին նվիրված գիտաժողովում ներկայացված գեկույցի մոտիվներով) ուսումնասիրում է չորս երաժշտական կտավների՝ Ղազարոս Սարյանի կոթողային սիմֆոնիկ ցիկլի մասերի, և նրա հոր՝ նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի որոշակի կտավների միջև երևույթային գաղափարապալաստիկ կապը: Հեղինակը ոչ միայն որոշակի կերպարային համապատասխանություն է հաստատել Սարյանի կտավների և դրանց հնչյունային նմանօրինակների միջև Սարյանի սիմֆոնիկ կտավի հատվածներում, այլև հայտնաբերել է գրաֆիկական նմանություն պարտիտուրի հատվածների և դրանց կերպարվեստի համապատասխանությունների միջև: Երաժշտական ձևի կառուցվածքային առանձնահատկություններում խորանալով՝ հոդվածի հեղինակն առանձնակի անդրադարձել է լոկալ կառուցվածքների և կոմպոզիցիայի ամբողջականության միջև տարածականության համամասնությունների պարադոքսներին, փորձել է բացահայտել այն ալգորիթմները, որոնք որոշում են պատճառահետևանքային կապի տրամաբանությունը երաժշտական գործընթացում, և հատուկ ուշադրություն է դարձրել կոմպոզիտոր Սարյանի ոճի ինտոնացիոն յուրահատկությանը: Հրատարակության ամենավերջում ցուցադրվում են Ղազարոս Սարյանի պարտիտուրի էջերի և կտավի վրա Սարյանի նկարների մանրամասներ

տեղադրման գրաֆիկական համընկման երեք դեպք: Հրատարակությունն ավարտվում է Գառնիի տաճարի վերակառուցմամբ պարտիտուրի գրաֆիկական ուրվագծերով. այստեղ կոմպոզիտոր Ղազարոս Սարյանը վերստեղծել է Գառնիի տաճարի ուրվագծերը, օգտագործելով նոտագրություն: Երաժշտական նոտագրությունները, դառնալով «վրձնահարվածներ» (ավելի շատ կետերի նման պուանտիլիզմի տեխնիկայում՝ էապես տարածված և՛ նկարիչների, և՛ կոմպոզիտորների մոտ), դարձան գաղափարը մարմնավորելու միջոց:

Բանալի-բաներ. «Գառնի», «Հին Երևան», «Արարաթյան հովիտ», «Ջրհորի մոտ», «Շոգ օր», ձայնագրություն, ալգորիթմ, Ֆիբոնաչիի թիվ, ոսկե միջինը, համամասնություններ, հնչողական «ներկայանակ», երաժշտական գրաֆիկա, Տիմալիպիտո, պաննո:

Abstract

Composer, Honored Artist of the Republic of Armenia, PhD in Arts, Professor at Yerevan Komitas State Conservatory Mikhail Artyem Kokzhayev. - "Tone Painting in the Symphonic Panel "Armenia" by Ghazaros (Lazar) Saryan". The article by composer, PhD in Arts, and Professor of Yerevan Komitas State Conservatory, Mikhail Kokzhayev, entitled "Tone Painting in the Symphonic Panel 'Armenia' by Ghazaros Saryan" (based on a presentation delivered at a conference dedicated to the composer's anniversary), is devoted to the phenomenon of ideoplastic interconnection between the four musical images - the movements of the monumental symphonic cycle by Ghazaros Saryan - and specific paintings by his father, artist Martiros Saryan. The author not only establishes a distinct imagery-based correspondence between the paintings of Martiros Saryan and their tone-painting analogues in the movements of Ghazaros Saryan's symphonic work, but also reveals graphic similarities between fragments of the musical score and their pictorial counterparts. Delving into the constructive features of musical form, the author addresses the paradoxes of spatial proportions between individual local structures and the integrity of the overall composition, and attempts to identify the algorithms that determined the logic of cause-and-effect relationships within the musical process. Particular attention is also given to the intonational originality of Saryan's compositional style. In the concluding part of the article, three instances of graphic coincidence are demonstrated between pages of Ghazaros Saryan's score and the placement of details within the pictorial space of Martiros Saryan's paintings. The publication concludes with a reconstruction of the Temple of Garni in the graphic contours of musical notation, where Ghazaros Saryan, through the means of musical writing, recreated the outlines of the Temple of Garni. Musical symbols, having become "brushstrokes" (or rather points in the technique of pointillism - essentially common to both painters and composers), served as a medium for the embodiment of the artistic idea.

Key Words: "Garni", "Old Yerevan", "Ararat Valley", "At the Well. A Hot Day," tone painting, algorithm, Fibonacci number, golden section, proportions, sonic "palette", musical graphics, Timlipito, panel.

Введение

Армянское симфоническое творчество, насчитывающее чуть больше полутора веков, что в масштабах всего мирового музыкального искусства значительно уступает европейской традиции симфонического творчества, развивалось бурно и в разных, порой парадоксальных направлениях. Так, конечно же не без влияния западного и русского музыкального искусства, в эти полтора века почти одновременно вошли практически все направления в классическом и современном музыкальном искусстве, уже освоенном европейской музыкальной практикой. Этот процесс был бурным, сжатым относительно темпов развития европейского искусства и очень результативным с точки зрения качественного развития практически всех жанров музыкального творчества. Будет некорректным перечислять имена армянских композиторов, вложивших свой вклад в развитие национального музыкального искусства, и в особенности симфонического - каждый из них внес свою лепту в этот процесс. Образцы национального музыкального искусства не только качественно не уступали вершинам европейского симфонизма, но и в ряде случаев стали эталонами новизны мышления, положившими начало новым направлениям в мировом симфонизме. Так, творческие установки Арама Хачатуряна стали художественной основой для целого ряда зарубежных современных композиторов, многие из

которых стремились попасть к нему в консерваторский класс. А Симфонии Авета Тертеряна произвели настоящий взрыв восторга у европейской публики и корифеев авангардизма не только технической новизной и акустической необычностью, но и глубокомыслием философии бытия.

Газарос Сарьян вписался в когорту лидирующих творцов не только совершенством своей музыкальной лексики. Являясь одним из первооткрывателей в бурных процессах завоевания художественных высот в развитии национального симфонизма, он представил публике блистательные полотна звукового зодчества, в которых со всей стереоскопической рельефностью реконструированы, пусть виртуальные, но совершенно реалистично воспринимаемые картины окружающего мира. Автор данных строк не случайно в название своей статьи вывел слово "звукопись": оперируя музыкальными символами, композитор воссоздает в мышлении слушателя реальные, а точнее даже конкретные изображения художественного объекта, в котором слушатель ассоциативно угадывает живописное полотно. Делает это он искусно, опираясь не только на звуковые аналогии, порой через тембр и мотивно - узнаваемый оборот, иногда вводя в процесс ритм, ассоциативно указывающий на всем известную музыкальную традицию и многие другие приемы звукописи, которые вкупе являются звукокарасочной палитрой истинного художника.

Симфоническое панно “Армения”

Наше обращение к Симфоническому панно “Армения” продиктовано необходимостью наглядно представить технику звуковой изобразительности Газароса Сарьяна, который в этом произведении сам натолкнул исследовательскую мысль на необходимость создания этого аналитического эссе. И дело не только в названии, которое конечно же ориентирует слушателя на определенную символику в сюжете произведения. Мы готовы представить музыкальные “краски” композиторской “палитры”, сочетая которые композитор “пишет” картину мира. Есть еще один повод прикоснуться к святой святых Творца: в названии произведения очевидны художественные аналогии с картинами Мартироса Сарьяна, великого армянского художника и отца композитора. В музыке Газароса Сарьяна, как в звучностях его полотен, так и в графике его партитур, со всей очевидностью проступают черты творчества его гениального отца. В нашем аналитическом эссе мы попытаемся отследить те приемы композиторского мастерства, в которых таятся музыкальные, и не только, аналогии картин великого живописца. Начнем исследование со второй части Симфонического панно “Армения” “Старый Ереван”, пропустив первую часть - “Гарни”. Приоткроем завесу загадочности такого решения: в первой части симфонического цикла присутствует некая неожиданность, описав которую мы раскроем крайне редко встречающееся в мировой музыке композиционное решение, и оно, как нам кажется, достойно увенчает наш анализ.

Итак, “Старый Ереван” - картина яркая и впечатляющая своей интонационной изысканностью, тембровой красочностью, пространственной и абсолютной образной достоверностью.

Первое впечатление - невероятно пластичный ритм, в котором, при соблюдении общего ритмического алгоритма, в каждом такте ритмические группы абсолютно неповторны. Это один из парадоксов этой части - впечатление тотальной неповторности создается приемом постоянных перестановок всего лишь трех ритмофигур! В нашей схеме они обозначены римскими цифрами и в представленной первой странице наглядно видны перетасовки единичных ритмических блоков.

Вторым парадоксом является разновеликость мелодических фраз, которые, казалось бы и не должны быть уложены в рамки традиционной квадратности. Однако первые два проведения полутемы - полумотива флейтой-пикколо четко уложены в первые восемь тактов, которые завершаются в восьмом такте сменой одной метрической пульсации 9/8 на другую - 3/4 (две масштабно разнородные трехдольности). А три проведения кларнетового тематического объекта, из коих только третий подобен полноценной Теме (с восстановленной метрической пульсацией 9/8) тоже изложены в восьми тактах. Симметрия очевидна, правда с легким нарушением кратковременного перехода на масштаб более широкой трехдольности. Заметим, что пять абсолютно свободных от квадратности проведения тематического материала представлены на стержне

ритмического пласта, в котором одновременно присутствует типологическая повторность и ритмическая (по крайней мере в восприятии слушателя) тотальная неповторность. “Неповторная повторность” - тоже парадокс, который нами уже обозначен как первый.

Пример 1. “Старый Ереван”

Example 1. “Old Yerevan”

Օրինակ 1. «Հին Երևան»

Третий парадокс - пространственный. Как композитору удалось создать атмосферу раннего утра, когда древний город пробуждается и слушатель несомненно видит своим виртуальным оком тот старый Ереван, со своей двухэтажностью, которая не мешает с любой точки города увидеть Арарат!? Как ранний пешеход окинул взглядом улицу с единственной трамвайной линией и своеобразием архитектурных традиций того, старого градостроения, отмеченного не только Временем, но любовью строителя к своему дому? Наконец, как теперь пожилой ереванец с грустью вспоминает облик Старого Еревана, черты которого ежедневно стираются архитектурной безвкусицей нынешних градостроителей?!

Звуковая пространственная необъятность с первых же нот ощущается в полярном противопоставлении самой высокой флейты, которая очень напоминает старинную свирель - шви именно в этом интонационном обороте и ударного инструмента “Timplipito”,

который скорее всего подобен бонгам (по указанию самого композитора). В самой большой Энциклопедии, связанной с инструментами мира, этого инструмента нет. Скорее всего, это вышедший из употребления кавказский мембранный барабан, точнее набор барабанов, настроенных на три разновысокие ноты. Далее, точно так же, во втором восьмитакте тот же ударный пласт служит опорной линией уже трем кларнетам, отдаленным друг от друга в октаву. Этот трехоктавный унисон на самом деле опирается на низкий регистр басового кларнета, которому два вышерасположенных однородных инструмента придают дополнительную обертоновую глубину. В этом случае пласт ударного инструмента воспринимается, как расположенный выше линий кларнетов. В результате Газарос Сарьян в музыкальном пространстве отметил три пространственно отдаленных друг от друга объекта: высоко парящий - две фразы очень высоко звучащей флейты-пикколо, самый низкий - отмеченный особенной тембровой густотой пласт из трех фраз кларнетов, и расположенный в центре между ними - пласт бесконечно варьируемой ритмоосновы всего процесса. Ритмический пласт, по сути, представляет собой вектор времени, пространственное измерение, которое способствует восприятию логики чередования причин и следствий. По сути, в данном случае мы имеем эмпирическую музыкальную версию решения “задачи о трех телах” в пространстве, в которой, в нашем случае, решен вопрос об опорности всей системы.

Беглый анализ ладовых основ обеих тем раскрыл феномен впечатления архаичности от их мелодической пластики. Уточним: лад, в нашем понимании, является хранилищем всех возможных комбинаций звуков, которые в композиции складываются в интонации, которые, в свою очередь, являются элементарными носителями художественного смысла. В данной композиции Сарьяна этот феномен представлен более чем наглядно. Мы уже коснулись строения экспозиционного эпизода части, где композитор оперирует приемом постепенного расширения тематических элементов - от “полумотивов - полутем” (так мы условно назвали мелодические обороты, которые представляются несколько расширенными мотивами, не дотягивающими до полноценной Темы) до пятого тематического объекта - полноценной Темы, служащей убедительным и очень выразительным кадансом всей экспозиции. То есть, очевидная лаконичность музыкальной лексики композитора становится проводником художественного образа, рельефность которого определяется еще и сведенной к минимальному числу звуков, организованных в чрезвычайно выразительные интонации!

Не перегружая читателя излишними подробностями, приведем лишь примеры ладовых звукорядов, из которых были извлечены Темы. Первый представляет собой гексахорд с увеличенной секундой в начале - тоникой является второй его звук, и двумя расщепленными ступенями; второй же - девятиступенный ладовый звукоряд, основанный на сцеплении локрийского и целотонового пентахордов с тоникой в его центре.

Хроматика в первой Теме (точнее в двух тематических объектах) воспринимается очень естественно - без альтераций одного тона, а вторая Тема вообще диатонична.

Пример 2. “Старый Ереван”, ладовая основа 1-й темы

Пример 3. “Старый Ереван”, ладовая основа 2-й темы

Example 2. “Old Yerevan”, modal basis of the 1st theme

Example 3. “Old Yerevan”, modal basis of the 2nd theme

Օրինակ 2. «Հին Երևան», 1-ին թեմայի լադային հիմքը

Օրինակ 3. «Հին Երևան», 2-րդ թեմայի լադային հիմքը



Ладовая основа первой Темы симфонической миниатюры “Старый Ереван” представляет собой необычный гексахорд с Тоникой на второй ступени и симметричным тетракордом с двумя малыми секундами по краям. Первые два тона гексахорда являются увеличенной секундой, между Тоникой и верхним тоном гексахорда расположена уменьшенная квинта, IV и V ступени гексахорда расщеплены.



Несколько слов о форме. Газарос Сарьян удивительно пластично сочетает традиции классицизма с особенностями национального фольклора. Уже во втором эпизоде очень яркий мотив с ломбардской синкопой, почерпнутый в армянском фольклоре преобразуется в материал связующей Темы, которая в дальнейшем станет Первым рефреном классической формы Рондо.

Всего в части “Старый Ереван” девять Эпизодов. Первый, Третий, Пятый и Девятый являются вариантами описанного нами экспозиционного раздела. В классическом Рондо их называют рефренами. Между ними - во Втором, Четвертом, Шестом и Восьмом расположены два типологически разных эпизода - первый с уже знакомым нам материалом и второй, “выросший” из описанного нами ранее такта с Тремя четвертями, разделившими экспозиционную страницу на две части (См. Пример 4).

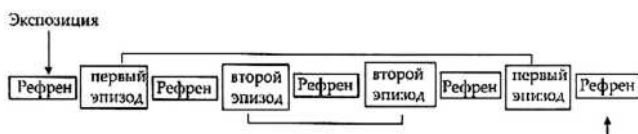
Очень эффектно подчеркивают переменную ритмическую пульсацию секунды и микрокластеры фортепиано и валторн, ассоциативно угадываемые как восточный аналог форшлага.

Пример 4. "Старый Ереван", второй эпизод
Example 4. "Old Yerevan", second episode
Օրինակ 4. «Հին Երևան», 2-րդ էպիզոդ



Представленная далее схема части наглядно демонстрирует точное следование нормам классического Рондо.

Пример 5. "Старый Ереван", схема формы
Example 5. "Old Yerevan", form diagram
Օրինակ 5. «Հին Երևան», ձևի սխեման



Трудно представить себе форму более совершенную. Она абсолютно симметричная, а взаимное расположение фрагментов обеспечивает пластичность смен музыкального материала в непрерывности музыкального процесса.

Известно, что признаком совершенства формы как в живописи, так и в музыкальном искусстве является соблюдение пропорций - и во взаимодействии микро-структур, и в пропорциональности целостности формы. Пропорции общего строения формы определяется числом Фибоначчи, которое иначе обозначают как "Золотое сечение". Простые арифметические вычисления указали эту точку золотого сечения: она совпала с пятидесятым тактом, главным событием которого стало

начало точного проведения экспозиционного материала части, по сути - это начало Репризы - если рассматривать всю форму с точки зрения присутствия в ней черт сонатного Аллегро. Именно Золотое сечение стало кульминацией всей части и указало на признаки синтеза двух классических музыкальных форм.

Пример 6. "Старый Ереван", золотое сечение,
начало репризы

Example 6. "Old Yerevan", golden ratio, start of the reprise
Օրինակ 6. «Հին Երևան», ոսկե միջինը, նկարհզայի սկիզբը



В самом конце статьи мы вернемся к этой части - есть нечто очень важное, что объединяет все части этого симфонического цикла, а сейчас перейдем к следующей части цикла, которая называется "Арагатская долина".

Эта часть замечательного творения Газароса Сарьяна по точности воплощения идеи и изысканности языка ничем не уступает части предыдущей. Она выстроена совсем по иным алгоритмам, без сомнения заданным композитором с самого начала процесса сочинения. Рассматривая предыдущую часть, мы отметили алгоритм, заложенный в концепцию произведения - это свод правил для процесса реконструкции виртуального музыкального пространства, в котором следует разместить интонационные носители образов. В части "Арагатская долина" иные алгоритмические установки, которые по мере нашего анализа должны себя проявить. Но главное - при первом беглом знакомстве с партитурой проявляются черты системности, что, как правило, является признаком следования композитором определенных, им же придуманных алгоритмов. С первого же пассажа арфы становится очевидным, что ее присутствие в партитуре стержневое. Весь Первый эпизод подчинен императиву инструментов, связанных с извлечением звонких тонов - арфе, фортепиано и челесте. И арфа, в первую очередь, как станет ясно в дальнейшем - это не только стержневой инструмент, но и играющий существенную роль в формообразовании.

Пример 7. "Арагатская долина"

Example 7. "Ararat Valley"

Օրինակ 7. «Արարատյան դաշտավայր»

Арагатская долина III The Ararat Valley

Moderato 1.40

Пример 8. Тема альтов

Example 8. Viola theme

Օրինակ 8. Ալտերի թեման

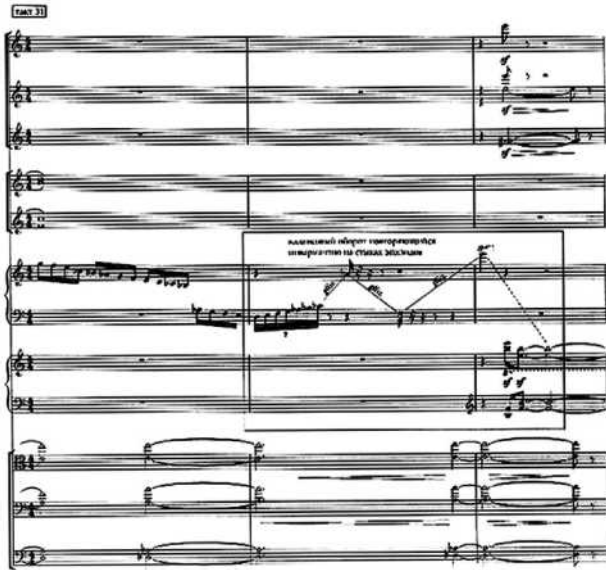
poco rit. 2 animando

Всего в части Восемь эпизодов. В первом нет элементов тематизма. Он абсолютно сонористичен, и по сути представляет собой вступление к дальнейшему действию. Началом действия (мы умышленно называем это "действием", поскольку вся часть имеет почти театральный сюжет), несомненно является Тема альтов, представляющая собой неспешное восхождение, секвенцию, каждое звено которой повторяется ступенью выше (См. Пример 8).

Эта Тема прозвучит и в Третьем эпизоде терцией выше, но прежде слушатель услышит каданс Второго эпизода, озвученный пассажами арфы. Каданс, который станет ключевым звеном строения формы. Второе проведение Темы альтов, вновь прозвучавшее терцией выше, как бы продолжает первое проведение. И вот проявился первый парадокс: с одной стороны, Тема альтов при втором проведении в Третьем эпизоде как бы продолжает свою линию, начавшись в предыдущем эпизоде. Но с другой стороны - это неспешное повторное восхождение альтов обрамляют кадансовые обороты арфы, чрезвычайно контрастные к линии альтов. Иными словами - выстраивается микросистема: линия альтов - всплеск арфовых пассажей - и вновь неспешное продолжение линии альтов, завершающееся новым всплеском арфового каданса.

С точки зрения сюжетной значимости, восходящие альты на время исчезают из реального звучания, но благодаря своей экспозиционной продолжительности не исчезают совсем, а переходят в иное, виртуальное пространство, уступая ненадолго место контрастной партии арфы. Именно этот контраст придает "всплеску" арфы качество не просто каданса, но художественного объекта, привлекающего внимание слушателя - с одной стороны, с другой же - фрагмент с двойным глиссандо арфы переосмысливается из объекта второстепенного в носителя почти визуально воспринимаемого образа! Если же совместить, точнее, синхронизировать течение музыкального процесса с просмотром партитурных страниц, то невозможно не заметить, что эти два разновысоких глиссандо Арфы повторяются с удивительно точной периодичностью. И эта периодичность точно соответствует стыкам между эпизодами, причем вне зависимости от драматургической значимости каждого эпизода. Именно этот прием придает музыкальному процессу качество абсолютной логичности в цепи причин и следствий: этот музыкальный символ сам становится важнейшим носителем образности, главным объектом в череде восхождения к кульминации контрастных относительно друг друга эпизодов!

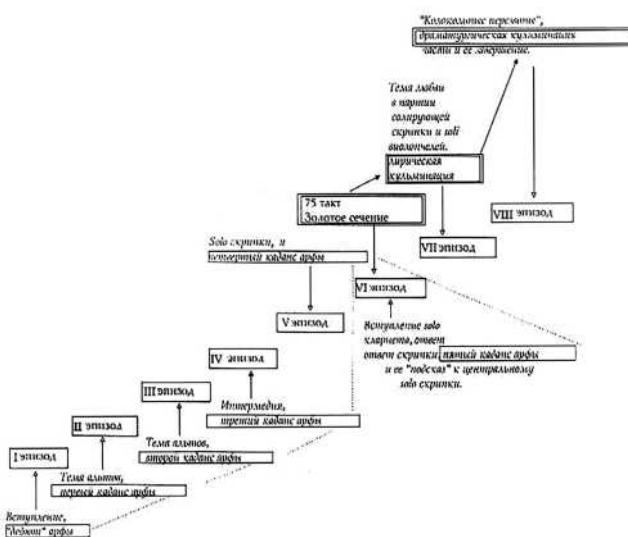
Пример 9. Кадансовый оборот
Example 9. Cadential progression
Օրինակ 9. Կադանսային դարձվածքը



Сам кадансовый оборот варьируется: в примере представлена главная его деталь, которая принципиально не меняет своей музыкальной и даже визуальной графики.

Сейчас самое время представить полную схему строения части, в которой наглядно видны ступени восхождения к трем фазам кульминации, состоявшимся соответственно - в VI, VII и VIII эпизодах.

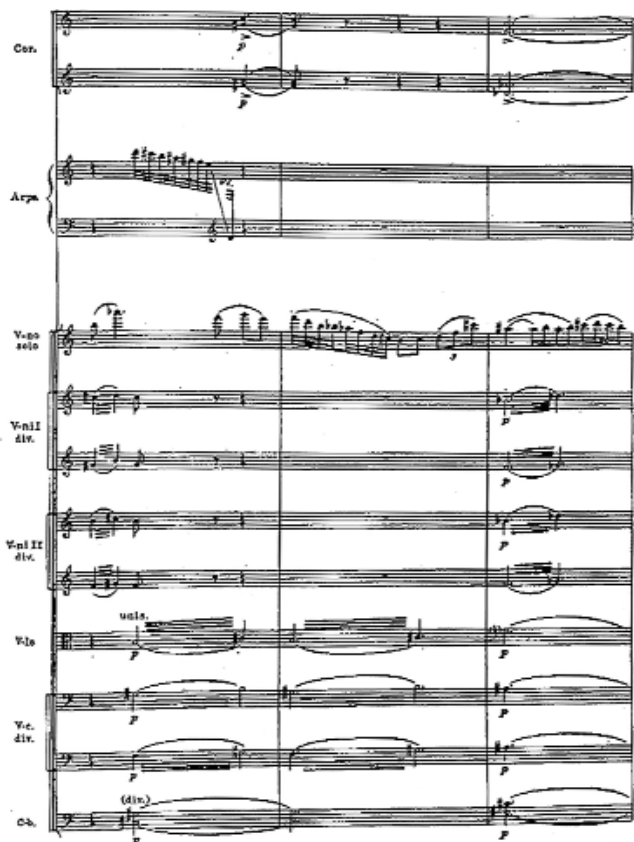
Пример 10. "Арагатская долина", схема формы
Example 10. "Ararat Valley", form diagram
Օրինակ 10. «Արարատյան դաշտավայրը», ձևի սխեման



Из схемы следует, что первые пять эпизодов представляют собой восхождение к кульминации и на гребне этого восхождения состоялась кульминация, занявшая три эпизода, из коих два последних - лирический и драматургический - то есть Апофеоз - кульминации, а в шестой состоялось событие, точно совпавшее с 30 лотым

сечением части. Прежде, чем продемонстрировать эту точку Золотого сечения опишем сюжет части. В пятом эпизоде, после третьего проведения "двухглавого", подобного графическому очертанию библейской горы, глассандо арфы очень эффектно возникает *solo* скрипки с очень красивой мелодией, которая прежде, даже в виде мотивного намека, не встречалась, что обеспечивает ее изысканную красоту. Арфа же, уже знакомая слушателю и весьма впечатляюще звучащая, представляется не столько предтечей этого *solo* скрипки, сколько в сочетании с ним указывает на два художественных пика в драматургии, неразрывно между собой связанных.

Пример 11. Точка золотого сечения
Example 11. Golden ratio point
Օրինակ 11. Ոսկե միջին կետը



Solo скрипки тоже завершается очередным всплеском глассандо арфы, и далее отвечающее скрипке *solo* кларнета продолжает развивать этот замечательный лирический диалог. До и после точки Золотого сечения композитор разместил главное событие части: завязавшийся между солирующей скрипкой и кларнетом лирический диалог. Яркое драматургическое решение. Но еще более ярким приемом стало продолжение линии солирующей скрипки - в восьмьдесят пятом такте ее *solo* преобразилось в настоящую Тему любви, в апофеоз лиризма! В данном же случае - это голос самого Сарьяна, выражающего свою любовь к Армении, цитадели Высокой Духовности и Высокого Вдохновенного искусства!

Пример 12. Тема любви
Example 12. Love theme
Օրինակ 12. Միտքի թեմա



Таким образом, согласно пропорциям формы части, представленной в Примере N 10, вся композиция опирается на три символа, в музыкальном пространстве придающих ей структурную прочность: Кадансовый двуглавый Оборот арфы, последовательно преобразующийся в носителя образности; Золотое сечение, вокруг которого неожиданно вошел в процесс музыкального повествования Лирический диалог и подготовивший Третий символ - Тему любви, в которой голосом Творца произведения проведена Лирическая кульминация части. Следует отметить, что вслед за Лирической кульминацией, Сарьян провел еще одну, Драматургическую кульминацию в Восьмом заключительном Эпизоде, который еще более возвысил значимость Лирической кульминации: Соло скрипки напрямую упирается в искусно стилизованные средствами оркестрового письма Колокольные перезвоны. И это тоже важная символика - Колокольные перезвоны неизбежно ассоциируются с образом Храма, а это значит, что третья часть Симфонического панно "Армения" голосом автора провозглашает свое видение Родины: Любовь к своей Земле и Вера. Если же третью часть Симфонического панно "Армения" представить себе в качестве кульминации всего цикла, то в каком-то фрагменте этой части мы наверняка найдем Золотое сечение всего цикла, этого шедевра армянского симфонизма! Приведем пример, в котором наиболее ярко представлена стилизация Колокольных перезвонов. Перезвоны торжественные, радостные, и, как кажется автору этих строк - Колокола эти церков-

ные! А раз так, то это торжество не только лиричное, но и высокодуховное. Композитор говорит языком символов, передавая в череде ассоциативно воспринимаемой музыкальной символики важнейшие и возвышенные составляющие чувственности и духовности.

Пример 13. Колокольные перезвоны
Example 13. Bells ringing
Օրինակ 13. Զանգերի դողափնդերը



Последняя часть - "Солнечный день" - абсолютно точно ассоциируется с картиной Мартироса Сарьяна "У колодца. Жаркий день". Автор этих строк должен признаться, что в трех случаях из четырех рассматриваемых частей панно, он ориентировался на конкретные полотна Мартироса Сарьяна, которые, как ему казалось, являются живописным образным источником музыкальных картин Газароса Сарьяна. Это не было объявлено ранее по причинам, связанным с желанием как можно наглядней представить взаимосвязанность картин музыкальных с их живописными аналогами. Чуть позже мы вернемся к демонстрации конкретных аналогий - звуковых и живописных. Но прежде представим в общих чертах структуру и пропорции последней части панно.

Последняя часть симфонического цикла выстроена по модели сложной трехчастной формы. Поскольку мы и ранее рассматривали формы частей, разделяя их на эпизоды, то и в данном случае представим форму

Նվիրվում է Ղ. Մարյանի ծննդյան 105-ամյակին

в виде восьми эпизодов. Первые два эпизода – это два проведения яркой хороводной Темы, сочиненной в характере массового праздничного танца. Тему ведут три трубы в унисон, создавая ассоциативный эффект подражания зурне.

Пример 14. Хороводная тема
Example 14. Round dance theme
Օրինակ 14. Պար-երգի թեման

Особую яркость этой Теме придает яркая ритмо-фигура с весьма своеобразной акцентуацией, распределенная между фортепиано, литаврами, барабаном и струнными.

Во втором Эпизоде эта Тема проводится в группе деревянно-духовых. От струнных осталось *pizzicato* контрабасов, а группа ударных, сохранив свою линию, придала ведению Темы не менее яркую рельефность,

чем в первом проведении. Ритмическую вязь струнных подхватила четверка валторн, что усилило впечатление фактурной яркости, а “трубные” имитации не только ярко подсвечивают объемность тематического материала, но и создают эффект тембровой преемственности, связывая оба проведения в единую структурную систему.

Пример 15. Второй эпизод
Example 15. Second episode
Օրինակ 15. 2-րդ էպիզոդ

Поистине, это “солнечная Тема”, неизменно порождающая в мышлении слушателя ярко красочные картины мира. Даже если слушатель никогда не видел картин Мартироса Сарьяна, его впечатления наверняка связаны с образом солнечного дня, тем более, что композитор в названии четвертой части обозначил образную конкретику.

В музыкальном искусстве, в той его части, где замысел овеществлен в звуках, и звукам этим внимает какое-то число слушателей, имеющих разное представление о музыке, а так же опыт общения с музыкальным искусством, да и искусством вообще, восприятие образов в процессе разворачивания музыкального потока у каждого внимающего в отдельности абсолютно субъективное. Это означает, что звучащее или уже отзвучавшее произведение музыкального искусства в каждом отдельном сознании отразилось в абсолютной степени неповторимо. То есть музыка в процессе ее восприятия слушательской аудиторией не тиражируется, подобно какому-то числу только что поступивших в киоск утренних газет. И хотя в том или ином виде искусства однозначность восприятия проявляется как явление побочное, именно в музыке она представляется парадоксом, заложенным в природу явления, благодаря своей реально неосозаемой материальности. Так или иначе, фундаментальному музыкознанию еще предстоит изучить этот парадокс, а наш конкретный случай представляется благодатным полем исследования именно благодаря симбиотическому слиянию образа живописного с образом музыкальным.

Третий, четвертый и пятый эпизоды с точки зрения формы являются ее средней частью, а в последовательности музыкальных образов - это проведение второй Темы в трех ее разделах, каждый из которых, по сути является оркестровой вариацией. После яркого, “солнечного” соль мажора, в котором три трубы вели первую Тему, переход в параллельный ми минор, в изшестве которого угадывается традиционный в хореографии выход мелодии женского танца, которая при всей ее кажущейся простоте и грациозности, отнюдь не проста. Более того, ее художественные качества отмечены тонкой игрой ума ее создателя. Для начала приведем пример с очень яркой оркестровой находкой, а именно с приемом расщепления мелодической линии на кратковременное двухголосие. Прием расщепления мелодии (См. Пример16).

Эта неожиданная секунда эквивалентна трели, но трели необычной, в которой вибрацию заменяет физический эффект диссонансного бияния между звуками малой секунды. Более того - очень интересен прием удвоения гобоями партии первых скрипок: в звуковой реальности гобои не индивидуализированы, их плотно покрывают первые скрипки. Но само по себе это удвоение предназначено для стереоэффекта партии скрипок - гобои извлекают очень узкий и точный в относительности звук, что придает скрипкам звуковую рельефность относительно всей остальной фактуры оркестра. С другой стороны, эти моменты секундового разветвления мелодии подчеркивают по

Пример 16. Прием расщепления мелодии
Example 16. The technique of melodic splitting
Օրինակ 16. Մեղերու տարանջատման միջոցը

*) Расщепление мелодической линии на малую секунду - аналог ступенчатой трели. Струны расщепляются из-за интерференции приликов, создавая эффект гобоя-со-скрипками.

добной же графикой гобои, которые усиливают первую синкопу. Именно синкопа создает условия для пластичной игры переменного ритма. Если представить такт на 4/4 как два такта на 2/4, то четко проявляется феномен перехода от трехдольности к двухдольности - благодаря синкопе - и обратному возврату к трехдольности. Именно эта изысканная игра в балансирование между трехдольной и двухдольной пульсацией придает второй Теме четвертой части панно особенное изящество. Если же представить эффект разветвления мелодии вкупе с игрой метрической дискретности, то аналогии с народными интонациями указывают на реализацию Сарьяном ассоциации с национальной армянской хореографической традицией. Вторая тема 4 части.

Пример 17. Прием метрического варьирования
во 2-й теме IV части

Example 17. The technique of metric variation in the
2nd theme of the 4th part

Օրինակ 17. Մետրական տարբերակման միջոցը
4-րդ մասի 2-րդ թեմայում

В приведенном выше примере наглядно видна игра в переменную дискретность.

Далее весь процесс разворачивается по классическим правилам сложной трехчастной формы: усеченное проведение Первой темы знаменует начало репризы, в которую, в свою очередь, перешло два разгонных Эпизода - традиционную Коду с многократным и очень громким повторением Соль мажорной Тоники, раскрашенной в

этом грандиозном *Tutti* призвуками побочных ступеней лада. Как и предполагалось, начало Репризы совпало с Золотым сечением, а вся Форма части обрела абсолютную стройность, достойную пера композитора-классика. Нет необходимости демонстрировать примеры, подтверждающие наши выводы - всем знакома эта замечательная музыка, в которой все вышесказанное, благодаря яркости и стройности музыкальной конструкции, легко "считывается" на слух.

Теперь перейдем к иной необычности этой части Панно Сарьяна, которая усилит наше представление о связи этой музыки с живописью, и не только в том смысле, когда звукопись композитора Сарьяна, благодаря своим художественным качествам, порождает в мышлении слушателя виртуальные живописные полотна, но и в проекции графических партитурных картин на реальные картины Мартироса Сарьяна.

Стартуя с этой точки мы двинемся в обратном направлении - от Четвертой части - музыкальной картины "Солнечный пейзаж", последовательно ко всем предыдущим.

И так сопоставим два изображения - партитурный лист композитора Сарьяна с аналогичной по смыслу картиной художника Сарьяна - "У колодца. Жаркий день".

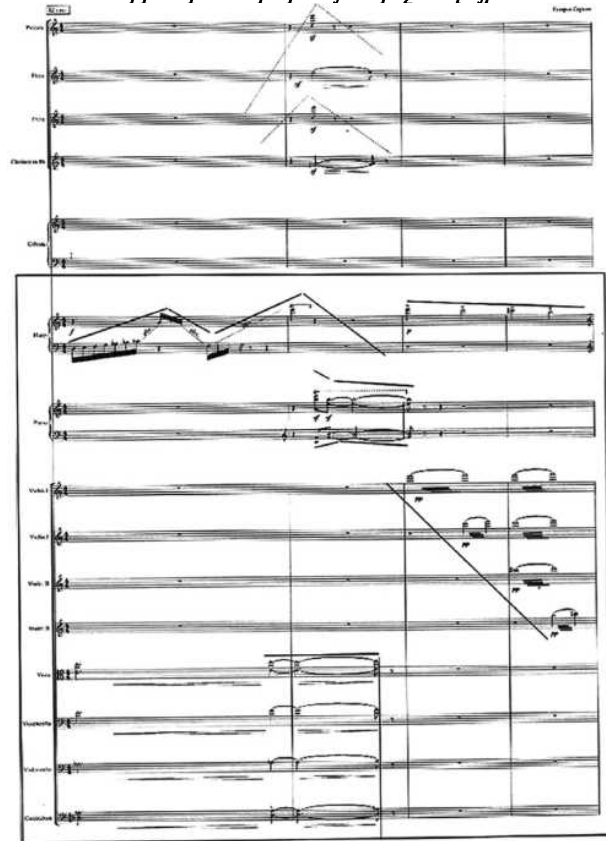
Пример 18. "Солнечный пейзаж"
Example 18. "Sunny Landscape"
Օրինակ 18. «Արևային բնայանկեր»



Совершенно очевидно, что пропорции холста Мартироса Сарьяна и размещение деталей в структуре этого фрагмента партитуры Газароса Сарьяна идентичны. Заметим, что этот фрагмент партитуры предваряет последнее *Tutti* части.

Этот феномен совпадения пропорций в партитурной графике и живописном полотне еще более выразителен в сопоставлении фрагмента партитуры Газароса Сарьяна и картины Мартироса Сарьяна с аналогичным названием - "Арагатская долина".

Пример 19. "Арагатская долина"
Example 19. "Ararat Valley"
Օրինակ 19. «Արարատյան դաշտային»



Նվիրվում է Ղ.Սարյանի ծննդյան 105-ամյակին

В симфонической картине Газароса Сарьяна также легко узнаваемы очертания полотна Мартироса Заключительный эпизод Сарьяна с аналогичным названием: “Старый Ереван”.

Пример 20. “Старый Ереван”, заключительный эпизод

Example 20. "Old Yerevan", final episode

Օրինակ 20. «Հին Երևան», եզրափակիչ էպիզոդ



Заклучение

Наконец, образец уже собственного опыта композитора на стезе изобразительного искусства - Первая часть цикла “Гарни”. Картины, на которой изображен храм “Гарни” после его реставрации у Мартироса Сарьяна нет. Но в нотной графике первой части “Панно Армения” композитора Сарьяна есть не только удивительно четко воспроизведенное графическое изображение этого шедевра армянского зодчества I века, но и изображение его отдельных фрагментов, как бы реконструирующее процесс реставрации. И, если вспомнить, что у художника Сарьяна есть изображение Храма Гарни в развалинах, до реставрационных работ, то можно предположить, что композитор Сарьян в своей симфонической живописи, намекнул на творческую преемственность: Композитор Сарьян наследует какие-то черты художественных традиций своего отца - Художника Сарьяна, не только рисуя ногами контуры Храма Гарни, но и наделая эти изображения символикой последовательного воссоздания его первозданности в процессе реставрации!

Пример 21. “Гарни” (фрагмент)

Example 21. "Garni" (fragment)

Օրինակ 21. «Գարնի» (ֆրագմ)

The image shows a musical score for a fragment of 'Garni' by Komitas. It includes staves for various instruments: Flute I, Flute II, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked 'Adagio maestoso' and includes dynamic markings like 'dim.' and 'cresc.'.

Конечно, кому-то покажется, что все, что связано с идентичностью полотен живописца Сарьяна и Сарьяна композитора следует отнести к сфере предположений или даже фантазий автора этих строк, однако приведенные факты неопровержимы, а насколько осознанно автор музыки осуществлял связь своих творческих исканий с художественными принципами своего отца, художника Сарьяна установить сейчас невозможно. Однако музыковедам и композиторам, интересовавшимся творчеством Газароса Сарьяна, известно, что композитор не раз обращался к приемам конструктивизма в своем творчестве, и наши скромные попытки раскрыть эти грани творчества Газароса Сарьяна имеют вполне научное обоснование.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Сарьян А. А., Грани соприкосновения изобразительного искусства и музыки на примере творчества отца

и сына Сарьянов., //Музыкальная Армения, 2 (18) 2005.

2. Кокжаев М. А., Сарьян-фест: музыкальная живопись Лазаря Сарьяна., //Музыкальная Армения, 4 (39) 2010.

Saryan, A. A., Facets of Contact Between Visual Arts and Music on the Example of the Works of Father and Son Saryans, // Musical Armenia, 2 (18), 2005.

Kokzhaev, M. A., Saryan-Fest: The Musical Painting of Ghazaros Saryan, //Musical Armenia, 4 (39), 2010.

REFERENCES

1. Saryan A. A., Grani soprikosnoveniya izobrazitel'nogo iskusstva i muzyki na primere na primere tvorchestva otta i syna Saryanov., //Музыкальная Армения, 2(18) 2005.

2. Kokzhaev M. A., Saryan-fest: muzykal'naya zhivopis' Lazarya Sarian, //Музыкальная Армения, 4(39) 2010.

Об авторе: МИХАИЛ АРТЕМОВИЧ КОКЖАЕВ (КОКЖАЯН) (род. 20.V.1946 г. в Баку), видный армянский композитор, заслуженный деятель искусств Республики Армения (2015). Окончил Бакинскую консерваторию (1971), стажировался у Ю. А. Фортунатова (Москва). Получил степень кандидата искусствоведения в Государственном институте искусствознания Российской Федерации (2007). Тема диссертации - "Инструментальные концерты Александра Арутюняна". Профессор Ереванской государственной консерватории им. Комитаса (1998). Автор музыкальных произведений различных стилей и жанров, в том числе: 5 симфоний, ряда инструментальных концертов с оркестром, оркестровых пьес, 4 струнных квартета, камерно-ансамблевых, хоровых, вокальных, фортепианных и других произведений. "To the Martyrs" - пьеса для струнного оркестра памяти жертв трагических событий 1988 года - многократно исполнялась, в том числе и за рубежом. "Колокол никогда не умолкнет" - фортепианная пьеса памяти жертв геноцида армян 1915 года - исполнялась в памятном концерте Института искусств НАН Армении, посвященном 100-летию геноцида. "LUX AETERNA" - поэма-реквием для симфонического оркестра и хора на канонические латинские тексты - памяти жертв геноцида армян 1915 года. Последние крупные симфонические сочинения: «Альпийский Карнавал», Колокола Сардарапата, Похищение Сампо. Автор ряда научных работ, монографий, в том числе: "Топология музыкального пространства" (М.: Композитор, 2004); "Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля" (М.: Композитор, 2006). Удостоен Первой премии на конкурсе им. Арама Хачатуряна на лучший виолончельный концерт (1993). Произведения Михаила Кокжаева исполнялись: во Франции, Голландии, Германии, Южной Корее, Израиле, Канаде, Ереване, Тбилиси, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Одессе, Кишиневе, Риге, Вильнюсе, Баку. Опубликовано (в том числе - CD) в Швейцарии, Германии, США, Ереване, Москве. Действительный член (академик) Европейской академии естественных наук (2011), почетный корреспондент-академик Французской международной академии наук "Арапат".

Հեղինակի մասին. ՄԻԽԱՅԻԼ ԱՐՏՅՈՒՄՈՎԻԿ ԿՈՂԺԱԵՎ (ԿՈՂԺԱԿՅԱՆ) (ծ. 20.5.1946 թ. Բաքու), անվանի կոմպոզիտոր, ՀՀ վաստակավոր գործիչ (2015 թ.): Ավարտել է Բաքվի կոնսերվատորիան (1971 թ.), վերապատրաստվել է Յ. Ա. Ֆորտունատովի (Մոսկվա) մոտ: Արվեստագիտության թեկնածու է և այն պաշտպանել է ՌԴ Արվեստի պետական ինստիտուտում (2007, Մոսկվա), «Ալեքսանդր Հարությունյանի գործերի Կոնցերտները» թեմայով: Երևանի Կոմիտասի անվ. պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր է (1998 թ.): Նա հեղինակել է տարբեր ոճերի և ժանրերի ստեղծագործություններ՝ 5 սիմֆոնիա, մի քանի գործերային կոնցերտներ նվագախմբի հետ, նվագախմբային պիեսներ, 4 լարային կվարտետ, կամերային անսամբլներ, երգչախմբային, վոկալի, դաշնամուրի և այլ երկեր: «Նահատակներին» ("To the Martyrs") պիեսը լարային նվագախմբի համար է 1988 թ. ողբերգական իրադարձությունների զոհերի հիշատակին, որը բազմիցս կատարվել է նաև այլ երկրներում, այդ թվում՝ արտասահմանում: «Ձանգերն երբեք չեն լուռ» դաշնամուրի պիեսը՝ 1915 թ. Հայոց ցեղասպանության զոհերի հիշատակին կատարվել է նշված դեպքերի 100-րդ տարելիցին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հուշ համերգին: Նաև «Lux Aeterna» պոեմ-ռեկվիեմը նվագախմբի և երգչախմբի կանոնական լատինատառ տեքստով, նույնպես 1915 թ. Հայոց ցեղասպանության զոհերի հիշատակին: Վերջին խոշոր սիմֆոնիկ գործերն են՝ «Ալպիական կառնավալը», «Սարդարապատի զանգերը», «Սամպոյի առևանգումը»: Հեղինակ է մի շարք գիտական աշխատանքների, այդ թվում մենագրությունների՝ «Երաժշտական տարածականության տեղաբանությունը» (Մ., Կոմպոզիտոր, 2004), «Ալեքսանդր Հարությունյան. Կոմպոզիտորական ոճի առանձնահատկություններ» (Մ., Կոմպոզիտոր, 2006 թ.) և գիտական բազմաթիվ հոդվածների: Նա արժանացել է Արամ Խաչատրյանի անվ. մրցույթի I-ին մրցանակի թափուրթակի և նվագախմբի համար լավագույն Կոնցերտի համար (1993 թ.): Նրա ստեղծագործությունները կատարվում են հայրենիքում, Ֆրանսիայում, Հոլանդիայում, Գերմանիայում, Հարավային Կորեայում, Բուրնդիում, Կանադայում, Վրաստանում՝ Թբիլիսիում, Ռուսաստանում (Մոսկվա, Սանկտ-Պետերբուրգ, Նովոսիբիրսկ, Օդեսա), Մոլդովայում՝ Քիշինովում, Լատվիայում, Ռիգայում, Լիտվայում՝ Վիլնյուսում, Ադրբեջանում՝ Բաքվում: Թողարկվել են լազերային ձայնագրեր և հրատարակվել երկեր Երևանում, Մոսկվայում, Շվեյցարիայում, Գերմանիայում, ԱՄՆ-ում: Նա Բնական գիտությունների էլիտայական ակադեմիայի իսկական անդամ է (ակադեմիկոս) (2011), Ֆրանսիայի «Արարատ» միջազգային գիտությունների ակադեմիայի թղթակից-ակադեմիկոս է:

About the author. MIKHAIL ARTYEM KOKZHAYEV (KOKZHAYAN) (born 20.V.1946 in Baku), prominent Armenian composer, Honored Art Worker of the Republic of Armenia (2015). Graduated from Baku Conservatory (1971), interned with Y. A. Fortunatov (Moscow). He obtained a PhD in Art History at the State Institute of Art History of the Russian Federation (2007). The subject of his thesis was "Alexander Harutyunyan's Instrumental Concertos". Professor at Yerevan Komitas State Conservatory (1998). Kokzhayev is author of musical works of various styles and genres, including: five symphonies, a number of instrumental concertos, orchestral pieces, four string quartets, chamber ensembles, choral, vocal, piano and other works. "To the Martyrs", a piece for string orchestra in memory of the victims of the tragic events of 1988, has been performed many times, also internationally. "The Bell Will Never Fall Silent", a piano piece in memory of the victims of the Armenian Genocide of 1915, was performed at the commemorative concert held by the Institute of Arts of NAS RA, dedicated to the 100th commemoration of the Genocide. "Lux Aeterna" is a poem-requiem for symphony orchestra and choir on canonical Latin texts in memory of the victims of the Armenian genocide of 1915. Recent major symphonic works include "Alpine Carnival", "The Bells of Sardarapat", "The Abduction of Sampo". Kokzhayev is author of a number of research works, and monographs, including: "Topology of Musical Space" (M.: Kompozitor, 2004); "Alexander Harutyunyan. Characteristics of Style" (M.: Kompozitor, 2006). He was awarded First Prize at the Aram Khachaturian Competition for the best cello concerto (1993). Mikhail Kokzhayev's works have been performed in France, the Netherlands, Germany, South Korea, Israel, Canada, Yerevan, Tbilisi, St. Petersburg, Novosibirsk, Odessa, Kishinev, Riga, Vilnius, and Baku. His works were published (including CDs) in Switzerland, Germany, USA, Yerevan, Moscow. He is a Full Member (Academician) of the European Academy of Natural Sciences (2011), and Honorary Corresponding Member of the French Academy "Ararat".