

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВАРДАНЯН Ольга Іванівна

УДК 781.6 + 785: 78.071.1 (479.25) Хачатурян (043.3)

Дисертація

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПРИРОДА КОНЦЕРТНОСТІ
У ТВОРЧОСТІ АРАМА ХАЧАТУРЯНА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

Науковий керівник:

_____ Ольга Варданян
Д'ячкова Олена Анатоліївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Варданян О.І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

У дисертації досліджується жанрово-стильова природа інструментальної творчості класика вірменської музики ХХ століття Арама Хачатуряна. Важливість обраного ракурсу аргументується тим, що музичний стиль є носієм певного змісту, який у процесі інтерпретування, в тому числі при сприйнятті музики, впливає на виконавську / слухацьку концепцію. Аналіз опублікованої літератури, присвяченої різноманітним аспектам творчості А. Хачатуряна, свідчить про те, що питання його індивідуального творчого стилю протягом багатьох років залишались поза увагою музикознавців і критиків, що у підсумку призвело до кризи розуміння стильових засад творчості композитора.

Запропоновано підхід, який передбачає розгляд стильової специфіки творчості А. Хачатуряна у дзеркалі жанру інструментального концерту та феномену концертності. Попередній огляд усього корпусу музичних текстів композитора, в якому жанру інструментального концерту належить особливе місце, а також окремі факти його біографії дозволяють стверджувати, що концертність є сутнісною властивістю його художнього світовідчуття, жанрово-стильовою домінантою творчого мислення композитора.

Актуальність дослідження обумовлено: 1) відсутністю у вітчизняному та світовому музикознавстві досліджень, присвячених жанрово-стильовим аспектам творчості А. Хачатуряна, 2) необхідністю руйнації міфології, що виникла навколо постаті композитора у прижиттєвих виданнях радянської доби, переосмислення значення його творчого доробку у музичній культурі ХХ століття, 3) зростаючим інтересом виконавців та слухачів до відомих та

маловідомих творів композитора, 4) центральним положенням жанру інструментального концерту у творчості А. Хачатуряна.

Мета дослідження – визначення ролі концертності в інструментальній творчості Арама Хачатуряна.

Для реалізації мети в роботі поставлено такі **завдання**:

- узагальнити та систематизувати наявні підходи до явища «концертності»;
- окреслити його визначальні риси, зумовлені специфікою мислення та світовідчуття композитора та надати узагальнююче визначення поняття;
- позначити місце жанру інструментального концерту та явища концертності в корпусі музичних текстів А. Хачатуряна;
- охарактеризувати типи жанрових моделей і специфіку їх індивідуалізації у творчості А. Хачатуряна;
- виокремити визначальні риси хачатурянівської жанрової моделі інструментального концерту;
- простежити динаміку еволюції жанрової моделі інструментального концерту на всіх етапах творчого шляху А. Хачатуряна
- дослідити специфіку реалізації принципу концертності у неконцертних жанрах на прикладі сонат для струнних *solo*;
- у світлі отриманих результатів наблизитись до розуміння стильових засад творчості композитора.

Об’єкт дослідження – стильова специфіка інструментальної творчості А. Хачатуряна. **Предмет** – концертність як жанрово-стильова домінанта творчості А. Хачатуряна.

Дослідження спирається на базові принципи сучасного історичного та теоретичного музикознавства. В основі методології лежать системний та типологічний підходи, а також спеціальні методи – аналітичний, порівняльний, семантичний, стильовий, інтерпретаційно-герменевтичний та феноменологічний.

Наукову цінність дисертації зумовлено тим, що у творчості А. Хачатуряна вперше: 1) розглянуто проблему значущості жанру інструментального концерту; 2) запропоновано власну типологію жанрових моделей інструментального концерту; 3) аргументовано інтерпретацію феномену концертності як жанрово-стильової домінанти творчого мислення А. Хачатуряна; 4) систематизовано та поглиблено теоретичні аспекти, пов'язані з поняттями «концертність», «концертантність», «концертуєчий стиль», запропоновано визначення поняття «концертність»; 5) розглянуто проблеми пізнього стилю, автобіографічності, психології особистості; 6) виявлено ознаки проникнення монологічного у діалогічний за своєю природою жанр інструментального концерту; 7) вказано на зв'язок притаманного творчості А. Хачатуряна поєднання віртуозності (декоративності) та рефлексивності з національним світовідчуттям, національною вірменською картиною світу; 8) розглянуто питання співвідношення індивідуальних стилів композитора та виконавця, впливу виконавської діяльності на подальшу долю творів А. Хачатуряна.

Практичне значення отриманих результатів полягає в їхній спрямованості на вирішення завдань, пов'язаних з інтерпретацією творів А. Хачатуряна та корекцією поглядів на його творчість, зокрема на місце та роль жанру інструментального концерту в його творчій спадщині. Результати дослідження можуть бути використані в курсах музичної інтерпретації, історії музики ХХ століття, виконавській та педагогічній практиці.

У межах дисертаційного дослідження проаналізовано три інструментальні тріади А. Хачатуряна: концерти для фортепіано, для скрипки, для віолончелі з оркестром, концерти-рапсодії для скрипки, для віолончелі, для фортепіано з оркестром, Сонату-фантазію для віолончелі *solo*, Сонату-монолог для скрипки *solo*, Сонату-пісню для альту *solo*, а також виконавські версії цих творів.

Показано, що жанр інструментального концерту був сферою максимальної концентрації індивідуально-стильових властивостей

А. Хачатуряна, творчою лабораторією, в якій композитор втілював свої творчі знахідки. Виявлено зв'язки, що поєднують три інструментальні тріади в єдиний метацикл. Зокрема, у тріаді Концертів-рапсодій знаходимо інтонаційні та семантичні посилання до першої тріади інструментальних концертів. Сонати для струнних *solo* у редукованому вигляді наслідують структурні та драматургічні принципи, закладені у двох попередніх концертних тріадах.

Систематизація поглядів, що склались у музикознавстві стосовно поняття «концертність» дозволила виділити дві генеральні лінії, сконцентровані навколо понять жанру (концертність як жанрова ознака) та стилю (концертність як ознака стилю). У відповідності до обраного стильового ракурсу роботи під концертністю розуміється модус композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність).

Інструментом дослідження стильової специфіки у дисертації обрано феномен концертності, що виконує стилетвірну функцію в комплексі стильових засобів, має значення жанрово-стильової домінанти. Під стильовою домінантою в роботі розуміється провідний принцип (фактор), що визначає єдність музично-мовленнєвих ресурсів у процесі створення (та інтерпретування) музичних текстів. На користь гіпотези про стилетвірну роль концертності виступають: факт шестиразового звернення композитора до жанру інструментального концерту, вплив атрибутів концертності в інших жанрах його творчої спадщини, а також особистісні якості, зокрема, інструментальність мислення, схильність композитора до публічного виконавства.

Наведені у тексті дослідження зразки вірменської культурної (музичної, літературної, філософської) спадщини є додатковими аргументами на користь того, що риторичність, антитетичність, віртуозність – головні атрибути

концертності, є іманентними творчому мисленню А. Хачатуряна та укоріненими у національному світовідчутті вірменського народу.

Втілення концертності у творах А. Хачатуряна має свою специфіку, яка породжується особистісними та національними властивостями композитора. У творах А. Хачатуряна поєднуються антитетичні якості: концертність та рефлексивність, екстравертність та інтровертність. Таке поєднання вочевидь походить від традицій вірменського жанру *тагу* – одного з чотирьох основних жанрів церковної музики у середньовічній Вірменії, що має концертно-віртуозний характер. Проникнення інтровертності в екстравертний за природою жанр інструментального концерту вимагає відповідних засобів музичної виразності. Дія інтровертного компонента реалізується у посиленні монологічного начала.

Аналіз другої та третьої інструментальних тріад виявив, що на пізньому етапі творчості інтровертно-монологічне поширюється на більш значні розділи форми. Через збільшення впливу монологічного начала концерти-рапсодії для скрипки, для віолончелі та для фортепіано з оркестром, які склали другу тріаду, віднесено до типу «концерту-монологу». У творах третьої тріади (сонат для струнних *solo*) монологічність визначає зміст та форму, у скрипковій Сонаті-монології входячи у назву.

Водночас поєднання концертності та рефлексивності у творах заключної третьої тріади призводить до симфонізації камерного в своїй основі жанру сольної струнної сонати без супроводу. Цей тип отримав у роботі назву «редукованої концертності», якою відображено зведення оркестрових засобів до виражальних можливостей сольного струнного інструмента при збереженні концертного масштабу твору.

У результаті проведеного аналізу було доведено стилетвірну функцію концертності у творчості А. Хачатуряна, виявлено специфіку втілення цього феномену, яка полягає у поєднанні концертного та рефлексивного, екстравертного та інтровертного, діалогічного та монологічного, і є віддзеркаленням особистісних властивостей композитора. Запропонований

підхід – один з можливих, що дозволяє розширити та поглибити уявлення про музику А. Хачатуряна, про природу його творчості. Отримані результати мають практичну цінність як для виконавської практики, так і для музикознавства.

Ключові слова: інструментальний концерт, концертність, індивідуальний творчий стиль, монологічність, діалогічність, інтровертність, екстравертність, антитетика, інтерпретація, вірменська композиторська школа, інструментальна музика А. Хачатуряна

SUMMARY

Vardanyan O. The genre and stylistic nature of concertante modus in the works of Aram Khachaturian. – Qualifying Scientific Work on the Rights of Manuscript.

Thesis for obtaining of a scientific degree of Candidate (PhD) of Arts on specialty 17.00.03 – Musical Art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

The genre and stylistic nature of the instrumental music of Aram Khachaturian, the most famous Armenian composer has been studied in this thesis.

The importance of the selected perspective is justified by the fact that the musical style is a carrier of certain content, which in the process of interpretation, including music perception, affects the performance / listening concept. Analysis of published literature, devoted to various aspects of A. Khachaturian's works, demonstrates that the problem of his individual creative style remained out of the attention of musicologists and critics during many years, which eventually led to a crisis in understanding the stylistic principles of the composer's work.

The approach that has been proposed in the work involves the study of stylistic specifics of A. Khachaturian's music in the image of the instrumental concerto genre and the "concertante modus" phenomenon. An overview of all musical texts of the composer, in which a special place belongs to the genre of instrumental concerto, as well as some facts of his biography allow us to say that "concertante modus" is a significant ability of his creative worldview, genre and style dominant of the composer's creative thinking.

The relevance of the research is due to: 1) absence of investigations in domestic and world musicology devoted to genre and style aspects of A. Khachaturian's works, 2) the necessity in destruction of mythology that arose around the figure of the composer in the lifetime editions of the Soviet era, rethinking the importance of his place in music culture of the XXth century, 3) the growing interest of performers and listeners to known and little-known works of the composer,

4) the central position of the genre of instrumental concerto in the works of A. Khachaturian.

The aim of the research is to identify the role of concerto in Aram Khachaturian's instrumental music.

The objects of the research are style specifics of A. Khachaturian's instrumental music. **The subject** is – the concertante modus as a genre and style dominant of his creative thinking.

The research is based on the basic principles of modern historical and theoretical musicology. The basis of the methodology underlying systemic and typological approaches, as well as special methods such as– analytical, comparative, semantic, stylistic, interpretive-hermeneutic and phenomenological.

The Scientific value of the dissertation is due to the following factors: 1) for the first time in a special study the problem of the significance of the genre of instrumental concerto in A. Khachaturian's heritage has been considered; 2) own typology of genre models of instrumental concerto in his work has been proposed; 3) the interpretation of the phenomenon of “concertante modus” as a genre and style dominant has been argued; 4) the theoretical aspects related to the concepts of “concertante modus”, “concertancy”, “concertante style: have been systematized and studied deepened; 5) own definition of the “concertante modus” concept has been proposed; 6) the problems of late style, autobiography, psychology of personality concerning A. Khachaturian's music have been considered; 7) the features of combination of monologue and dialogue in the dialogic genre of instrumental concert in the composer's music have been revealed; 8) the interrelation of of A. Khachaturian's inherent combination of virtuosity (decorativeness) and reflection with the national worldview, the national Armenian picture of the world has been pointed out; 9) the issue of the correlation of individual styles of the composer and the performer, the influence of performing activity on the further destiny of A. Khachaturian's works has been considered.

The practical meaning of the obtained results is in their direction to choose the tasks related to the interpretation of A. Khachaturian's works and correction of

views on his music, in particular the importance and the role of the genre of instrumental concerto in its creative heritage. The research results can be used in the courses of musical interpretation, history of music of the XXth century, and in performing and pedagogical practice.

The study of three instrument triads by A. Khachaturian have been analyzed within the dissertation: Concertos for piano, for violin, for cello and orchestra, Concerto-rhapsodies for violin, for cello, for piano and orchestra, Sonata-fantasia for cello *solo*, Sonata-monologue for violin *solo*, Sonata-song for viola *solo*, as well as performing versions of these works.

It has been shown that the genre of instrumental concerto was the sphere of the maximum concentration of individual stylistic properties of A. Khachaturian and the creative laboratory, where the composer embodied his creative findings. The relations connecting three instrumental triads into one metacycle has been revealed. In particular, in the triad of Concerto-rhapsodies we find intonation and semantic mentions of the first Concerto triad. The Sonatas for string *solo*, belonging to the last years of the composer's life, follow the principles in reduced form, put in two previous concerto triads.

The systematization of ideas developed in musicology regarding the concept of “concertante modus” has allowed to distinguish two general lines that are concentrated around the concepts of the genre (concertante modus as genre feature) and the style (concertante modus as feature of style). In accordance with the chosen stylistic perspective of the work the “concertante modus” means the composer's way of thinking, which is reflected in the musical realization of the manifestation of performing mastery, playing dramaturgical principle, dialogicality (contradiction of *tutti* and *solo*), competitiveness, enhanced communication (rhetoric).

The subject of the study in the dissertation is the phenomenon of “concertante modus”, which performs style making function in the complex of style means. It has the meaning of genre and style dominant, that is observed in the

thesis as the leading principle (factor), which determines unity of music and speech resources in the process of creation (and interpretation) of the musical texts. The attributes confirming the hypothesis of the style making role of “concertante modus” are the following: the fact of the composer’s sixfold appeal to the genre of instrumental concerto, the embodiment of concerto attributes in other genres of his creative heritage, his personal qualities, as well as the instrumental thinking and the composer’s propensity for public performance in particular.

The samples of the Armenian cultural (musical, literary, philosophical) heritage given in the research text, are the additional arguments proving that rhetoric, antithetics and, virtuosity – are the main attributes of the concertante modus that are immanent to A. Khachaturian’s creative thinking and are rooted in the national worldview of the Armenian people and in the Armenian national picture worldwide.

The embodiment of concertante modus in the works of A. Khachaturian has its own specifics that originates from the personal and national characteristics of the composer’s personality. A. Khachaturian’s works combine the antithetical qualities: the concertante modus and reflexivity, the extroversion and introversion that most clearly manifested in the zones of secondary theme parts, in cadences-monologues and, in the slow second parts of the first triad. Such a combination is typical for the Armenian genre of *tagh* – one of four basic genres of church music in medieval Armenia, which has a concertante-virtuoso character. The penetration of introversion into the extroverted genre of instrumental concerto requires appropriate means of musical expression. The action of the introvert component is realized in the strengthening of the monologue beginning role.

The analysis of the second and third instrumental triads finds that at a later stage of creativity the introvert-monologue component occupies more and more significant sections of the form. Due to the increased influence of the monologue, the Concerto-rhapsodies for violin and orchestra, for cello and orchestra and for , piano and orchestra, which are part of the second triad, are classified as “concerto-

monologue”. In the third triad the monologue determines the content and form of works, and in the Sonata-monologue for violin *solo* defining the title of the work.

The analysis of the final third triad includes the Sonata-fantasia for cello *solo*, the Sonata-monologue for violin *solo* and the Sonata-song for viola *solo*. Based on this analysis the combination of concertante and reflective leads to the symphonisation of the genre of solo string sonata without an accompaniment. In the research this type has been named as “the reduced concertante modus” and shows a reduction of the orchestral features to the expressive possibilities of a solo string instrument while preserving the concertante character of the work.

In conclusion, the result of the analysis proves the presence of the style forming function of the concertante modus in A. Khachaturian’s music, it has revealed the specificity of the embodiment of this phenomenon through the combination of concertante and reflective, extrovert and introvert, dialogue and monologue and that it is the reflection of the composer's personal qualities. The ways identified in the research provide an opportunity to approach the understanding of style aspects through the specifics of the transformation of genre models. The proposed approach is one of the possible ones that allows to expand and deepen the understanding of A.Khachaturian's music and the nature of his work. The data obtained have practical value both for performing practice and for musicology.

Key words: instrumental concerto, concertante modus, individual creative style, monologue, dialogue, introversion, extroversion, antithetic, interpretation, Armenian school of composition, instrumental music of A. Khachaturian.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Варданян О.И. Временной аспект событийности (на примере исполнительских интерпретаций Концерта для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 90. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. С. 160–166.
2. Варданян О.И. Об интерпретационном потенциале понятия «индивидуальный музыкальный стиль» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 95. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. С. 163–171.
3. Варданян О.И. О «драматургичности» инструментальных произведений А. Хачатуряна (на примере Концерта для фортепиано с оркестром) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Вип. 104. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. С. 106–113.
4. Варданян О.И. Фактурное решение каденций в Концерте для фортепиано с оркестром Арама Хачатуряна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Вип. 108. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 133–138.
5. Варданян О.І. Реалізація комунікативного аспекту віртуозності у виконавській інтерпретації // Культура України. Вип. 43. Харків : Харківська державна академія культури, 2013. С. 274–281.
6. Варданян О.И. Биография как миф: к проблеме интерпретации творчества Арама Хачатуряна // Культура: открытый формат – 2016. Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2017. С. 116–122.

ЗМІСТ

Вступ.....	15
Розділ 1. Феномен концертності у творчості А. Хачатуряна.....	23
1.1 Про поняття «концертність».....	31
1.2 Стилєтвірне значення концертності у творчості А. Хачатуряна.....	47
Висновки до першого розділу.....	62
Розділ 2. Діалогічні форми втілення концертності.....	68
2.1 Концерт-симфонія.....	69
2.2 Концерт-гра.....	94
2.3 Віртуозно-симфонічний концерт.....	114
Висновки до другого розділу.....	122
Розділ 3. Монологічні форми втілення концертності.....	127
3.1 Концерт-монолог.....	132
3.2 Редукція принципу концертності у тріаді сонат для струнних <i>solo</i>	149
Висновки до третього розділу	156
Висновки	161
Список використаних джерел.....	166
Додатки.....	179
Додаток А.....	179
Додаток Б.....	180

*Я, з одного боку, живу у
світлі численних фар, а з іншого – я
самотній.*

А. Хачатурян¹

ВСТУП

Актуальність теми. Музика А. Хачатуряна, пройшовши перевірку часом, довела свою цінність. «Танець із шаблями», Вальс із музики до драми М. Лермонтова «Маскарад» знайомі найширшим колам слухачів. Інструментальні концерти, серед яких Концерт для скрипки з оркестром та Концерт для фортепіано з оркестром, а також Концерт-рапсодія для віолончелі з оркестром, входять до репертуару найкращих виконавців минулого і сучасності. Твори, що належать до пізнього періоду, в тому числі остання інструментальна тріада сонат для струнних (для віолончелі, для скрипки та для альту) *solo*, менш відомі. Однак останніми роками є помітним щораз більший інтерес виконавців також і до цих опусів, які все частіше з'являються в концертних програмах, аудіо- та відеозаписах відомих виконавців.

Водночас у музикознавстві все ще панує інерційність сприйняття творчості та особистості вірменського класика². «Рубенс нашої музики», «голова симфонізму Радянського Сходу», «Sabre Dance Man», «співець соціалістичної дійсності» – ось далеко неповний перелік «масок», які досі асоціюються з ім'ям композитора. Якщо у випадку з його сучасниками – С. Прокоф'євим та Д. Шостаковичем, були ініційовані неодноразові спроби

¹ З листа В.Ф. Кухарському [117, с. 281]. Тут і далі переклад цитованих джерел з російської та інших мов зроблено мною, якщо не вказано іншого – *О.В.*

² Чи не єдиною спробою теоретичного осмислення пізнього етапу творчості А. Хачатуряна у сучасному українському музикознавстві стала магістерська робота випускниці НМАУ імені П.І. Чайковського Ю. Кушнерик (науковий керівник – Копиця М.Д.), присвячена деяким аспектам пізнього стилю А. Хачатуряна [46].

деміфологізації, то у випадку з А. Хачатуряном вони або відсутні, або вкрай рідкісні. Деякі вчені навіть схильні бачити в цьому ознаки маргіналізації композитора та його творчості у сучасному музикознавстві¹, причому не тільки в західному та пострадянському, але також і у вірменському².

Оскільки музикознавча думка здебільшого все ще знаходиться у полоні клішованих суджень, які тиражуються з однієї праці до іншої, виникає необхідність побудови естетичних мостів, які б допомогли сучасним виконавцям, музикознавцям та слухачам зрозуміти та оцінити місце вірменського композитора у музичній культурі XX століття.

Рецепція творчості А. Хачатуряна у прижиттєвих радянських виданнях стала основою стереотипів, що склались про нього як про яскравого представника «соціалістичного реалізму» в музиці. З них у підсумку складається основа уявлень про стиль композитора – «стильова настройка» (термін Є. Назайкінського). Важливість вивчення жанрово-стильових аспектів творчості А. Хачатуряна аргументується тим, що музичний стиль є носієм певного змісту, який у процесі інтерпретування, у тому числі при сприйнятті музики, впливає на виконавську / слухачську концепцію.

Тим часом саме стильові аспекти творчої спадщини композитора досі не були досліджені. Увагу радянських музикознавців та критиків було зосереджено на питаннях національного стилю у його найбільш безпосередніх проявах на рівні тематизму, ладу, інструментовки, впливів фольклорних джерел. У прижиттєвих західних виданнях, що здебільшого спирались на радянські джерела, А. Хачатурян сприймався як композитор, який очолював «колонізаторський проєкт» (термін Френсиса Маса³), метою якого був розвиток музичного мистецтва «братських республік». Тож і в цьому випадку засадничі питання індивідуального стилю так само залишалися поза увагою.

¹ Таку думку висловлено у статті німецького музикознавця К. Фламма [112]

² Більш детально про засади такої ситуації у вірменському музикознавстві – у статті Л. Епремян «Маргинальность как судьба» [34]

³ Мас Френсис (Maes Francis) – бельгійський музикознавець, автор монографії “A history of Russian music: From Kamarinskaya to Babi Yar” [152]

Все це свідчить про значну лакуну в дослідженні творчої спадщини одного з найбільш яскравих, своєрідних та впізнаваних композиторів ХХ століття. Отже, проблема індивідуального творчого стилю залишається однією з найцікавіших та найменш вивчених, чим зумовлено **актуальність** пропонованого дослідження.

Що стосується національної складової стилю вірменського композитора, набагато цікавішим та продуктивнішим вважаємо дослідження специфіки національного світовідчуття як одного з компонентів його художнього мислення, оскільки національне поряд з іншими особистісними чинниками визначає специфіку індивідуального творчого стилю.

Процеси взаємодії творчої особистості та стилю, психології творчості становлять значний дослідницький інтерес. Запропонований у дисертації підхід направлений на вивчення стильової специфіки творчості А. Хачатуряна у дзеркалі жанру інструментального концерту та феномену концертності, який розглядається в роботі як жанрово-стильова домінанта – фактор, яким зумовлюється єдність системи засобів музичної виразності. Підставою для такої гіпотези стали попередні висновки, зроблені у результаті огляду всього корпусу музичних текстів композитора, а також деякі факти його біографії, які свідчать про те, що концертність є сутнісною властивістю його творчого світовідчуття. Саме наближене до концертності, однокореневе поняття «концертантності» виділив як засадниче у характеристиці творчого портрету молодого композитора Б. Асаф'єв у середині 1940-х років [13].

Жанр інструментального концерту посідає особливе місце у творчості А. Хачатуряна, будучи одним з найулюбленіших. Дослідження його інструментальної творчості в аспекті реалізації концертності, її індивідуально-стильового, національно-стильового модусу у творах для солюючого інструмента з оркестром, а також в інших, неконцертних жанрах, створює можливість оновлення погляду на музичну спадщину композитора загалом.

Діахронічний підхід, яким визначено хід дослідження, дає змогу побачити динаміку еволюції творчого стилю композитора. Оскільки жанр

інструментального концерту проходить крізь усі етапи його творчого становлення¹, аналіз кристалізації та подальшої трансформації хачатурянівської жанрової моделі інструментального концерту дозволяє зробити висновки про особливості розвитку сутнісної для всього творчого здобутку композитора ідеї концертності. Розгляд останньої інструментальної тріади сонат для струнних *solo* показує, що принцип концертності може втілюватися ніби у «знятому», редукованому вигляді не тільки у творах для сольного інструмента з оркестром, але також у камерному жанрі.

Поняття «концертність» становить певний дослідницький інтерес як ще недостатньо розроблена частина музикознавчого дискурсу. Ступінь вживаності та широкий спектр присвоєних науковою практикою значень зумовлюють потребу систематизації смислових варіацій цього поняття, що сформувались протягом століття.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музичного виконавства НМАУ імені П.І. Чайковського і вона відповідає темі № 25 «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ (2015–2020 рр.).

Мета дослідження – визначення ролі концертності в інструментальній творчості Арама Хачатуряна.

Для реалізації мети поставлено такі **завдання**:

- узагальнити та систематизувати наявні підходи до явища «концертності»;
- окреслити його визначальні риси, зумовлені специфікою мислення та світовідчуття композитора, та надати узагальнююче визначення поняття;
- позначити місце жанру інструментального концерту та явища концертності в корпусі музичних текстів А. Хачатуряна;

¹ Перша та друга тріади концертних творів (концертів та концертів-рапсодій) були написані А. Хачатуряном протягом 1935–1968-го років.

- охарактеризувати типи жанрових моделей і специфіку їх індивідуалізації у творчості А. Хачатуряна;
- виокремити визначальні риси хачатурянівської жанрової моделі інструментального концерту;
- простежити динаміку еволюції жанрової моделі інструментального концерту на всіх етапах творчого шляху А. Хачатуряна
- дослідити специфіку реалізації принципу концертності у неконцертних жанрах на прикладі сонат для струнних *solo*;
- у світлі отриманих результатів наблизитись до розуміння стильових засад творчості композитора.

Об’єкт дослідження – стильова специфіка інструментальної творчості А. Хачатуряна.

Предмет – концертність як жанрово-стильова домінанта його творчого мислення.

Аналітичний матеріал складається з концертів А. Хачатуряна для фортепіано, для скрипки, для віолончелі з оркестром, концертів-рапсодій для скрипки, для віолончелі, для фортепіано з оркестром, Сонати-фантазії для віолончелі *solo*, Сонати-монологу для скрипки *solo*, Сонати-пісні для альту *solo*, а також виконавських версій цих творів.

Методологічна база: у дисертації застосовано базові принципи сучасного історичного та теоретичного музикознавства. В основі методології лежать системний та типологічний підходи, а також спеціальні методи, зокрема:

- аналітичний – спрямований на систематизацію та узагальнення понятійного апарату;
- порівняльний – для співставлення кінцевого результату – конкретних творів А. Хачатуряна з похідними жанровими моделями – еталонами, а також для порівняльного (компаративного) аналізу виконавських інтерпретацій;

– семантичний – для виявлення усталених інтонаційних, ритмічних формул, як тих, що склались у європейській музиці, так і тих, які сформувались у вірменській національній культурі та у творчості А. Хачатуряна.

– інтерпретаційно-герменевтичний, обумовлений пріоритетністю виконавського підходу, використаний для реконструкції задуму композитора, виявлення «зв'язків на відстані» між творами першої, другої та третьої тріади, в аналізі інтерпретаційних версій творів, що розглядаються;

– стильовий – у встановленні стильової специфіки творів А. Хачатуряна, визначенні стильової домінанти та її ролі у виборі відповідних засобів музичної виразності;

– феноменологічний – як загальний підхід: для неупередженого спостереження за сутнісним у творчому здобутку А. Хачатуряна.

Теоретико-методологічною базою роботи стали:

– статті, монографії, дослідження, присвячені життєвому та творчому шляху А. Хачатуряна, окремим жанрам та аспектам його творчості (Т. Айгнер [149], Д. Арутюнов [12], В. Конен [43], Г. Тігранов [106], І. Тігранян [107], К. Фламм [112], Р. Хараджян [115], Г. Хубов [132], Н. Шахназарова [139], Г. Шнеєрсон [120], Дж. Шульц [154], В. Юзефович [146] та ін.);

– власні статті композитора та опублікована епістолярна спадщина, [116; 118; 119; 120; 122];

– твори, в яких аналізуються різноманітні аспекти історії радянської музики (Л. Акопян [4; 6], О. Власова [29], А. Ольховський [153], М. Раку [84]);

– роботи, присвячені питанням музичного стилю – композиторського та виконавського (О. Катрич [39], К. Мартінсен [53], М. Михайлов [56; 57], В. Москаленко [58], Є. Назайкінський [62], Г. Побережна [73; 74], Д. Рабінович [81], Н. Савицька [87], І. Сухленко [96; 97], С. Шип [140] та ін.);

– література, пов'язана з проблематикою жанру інструментального концерту та феномену концертності (О. Антонова [7], Б. Асаф'єв [13; 14], Н. Ахмедходжаєва [17; 18], Д. Житомирський [35], В. Клименко [41],

Г. Орлов [71], Л. Раабен [79; 80], О. Самойленко [89], М. Тараканов [102], О. Уткін [109] та ін.);

- роботи, в яких зразки вірменської культурної спадщини вивчаються з позицій втілення національної специфіки (С. Аверінцев [1], С. Аревшатян [10], О. Лосєв [51], Н. Тагмізян [98; 100; 101] та ін.);

- роботи, присвячені питанням музичної семантики, естетики, поезики (М. Арановський [9], О. Захарова [38], Л. Кириліна [40], В. Конен [43], М. Лобанова [48], В. Медушевський [54], Г. Орлов [70], О. Самойленко [88], І. Солертинський [93], Б. Хрістіансен [130], Л. Шаповалова [138]).

Наукова новизна. У роботі вперше в українському музикознавстві щодо творчості А. Хачатуряна:

- розглянуто проблему значущості жанру інструментального концерту;
- запропоновано власну типологію жанрових моделей інструментального концерту у творчості композитора;

- аргументовано інтерпретацію феномену концертності як жанрово-стильової домінанти творчого мислення А. Хачатуряна;

- систематизовано та поглиблено теоретичні аспекти, пов'язані з поняттями «концертність», «концертантність», «концертуєчий стиль», запропоновано визначення поняття «концертність»;

- проаналізовано проблеми пізнього стилю, автобіографічності, психології особистості щодо творчості А. Хачатуряна

- виявлено ознаки поєднання монологічності та діалогічності у діалогічному за своєю природою жанрі інструментального концерту у творчості композитора;

- вказано на зв'язок притаманного творчості А. Хачатуряна поєднання віртуозності (декоративності) та рефлексивності з національним світовідчуттям, національною вірменською картиною світу;

- розглянуто питання співвідношення індивідуальних стилів композитора та виконавця, впливу виконавської діяльності на подальшу долю творів А. Хачатуряна.

Практичне значення отриманих результатів полягає в їхній спрямованості на вирішення завдань, пов'язаних з інтерпретацією творів А. Хачатуряна та корекцією поглядів на його творчість, зокрема на значення та роль жанру інструментального концерту у творчій спадщині композитора. Результати дослідження можуть бути використані в курсах музичної інтерпретації, історії музики ХХ століття, виконавській та педагогічній практиці.

Апробацію результатів було здійснено у формі обговорення та звітів на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Основні положення дисертаційного дослідження викладено у доповідях на міжнародних та всеукраїнських конференціях, в тому числі: Міжнародній науково-практичній конференції «Стильова панорама українського мистецтва» (Київ, 18.12.2008 р., очно), V Всеукраїнській молодіжній науково-практичній конференції «Сучасні проєкції музикознавчих досліджень» (Київ, 24–26.02.2009 р., очно), Міжнародній науково-практичній конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, 8–9.12.2011 р., очно), міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях Українського товариства аналізу музики» (Київ, 23–25.2009 р., 26–28.03.2010 р., 25–27.03.2011 р., 30.03–1.04.2012 р., 1–3.03.2013 р., 28–30.03.2014 р., 1–2.04.2017 р., 31.03–1.04.2018 р., 5–6.04.2019 р., очно).

Публікації. За матеріалами дисертації було опубліковано шість наукових статей, з яких п'ять – у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України та одна – у закордонному науковому збірнику.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (155 позицій, з них 8 – англійською та німецькою мовами). Загальний обсяг роботи складає 181 сторінку, з них основний зміст – 153 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОСТІ У ТВОРЧОСТІ А. ХАЧАТУРЯНА

Дослідження індивідуального творчого стилю будь-якого митця неодмінно пов'язане з проблемою особистості – визначенням специфіки її психології, світовідчуття, творчого мислення. Спроба дослідження стильового аспекту творчої спадщини А. Хачатуряна схожа на вирішення рівняння з двома невідомими. Першим невідомим у цьому випадку є особистість А. Хачатуряна, сутність якої прихована «парадним портретом», численними «масками», що були створені радянськими критиками¹. Згідно поширених клішованих суджень А. Хачатурян насамперед є радянським композитором, лояльним до влади, представником напрямку «соціалістичного реалізму», автором двох відомих балетів і найвідомішого свого твору, який став справжнім хітом – «Танцю із шаблями». Другим невідомим є власне індивідуальний творчий стиль композитора, який з тих чи інших причин фактично випав з поля зору дослідників.

А. Хачатурян не залишив щоденників, а з опублікованої епістолярної спадщини лише незначна частина може бути корисною у спробах реконструкції творчих задумів та осягнення внутрішнього світу композитора. Статті, що йому належать, за рідким виключенням не були справжнім вираженням думок через тотальний вплив радянської цензури, наслідком якої стало явище самоцензури – остраху у вираженні власної думки.

Показовою у цьому сенсі є історія зі статтею А. Хачатуряна «Про творчу сміливість та натхнення» [116], надрукованою у журналі «Радянська музика» у період «відлиги» – після смерті Й. Сталіна. Револьюційна для свого часу стаття А. Хачатуряна дещо випередила програмну статтю В. Померанцева «Про

¹ Докладніше про це у статті: Варданян О.І. Биография как миф: к проблеме интерпретации творчества Арама Хачатуряна [23].

щирість у літературі» і майже співпала за часом зі схожим за змістом виступом І. Еренбурга «Про роботу письменника».

У статті композитор говорить про необхідність «переглянути усталену систему опіки над композиторами», про відмову від «...поганої практики втручання у творчий процес композитора збоку робітників музичних закладів ...» [116, с. 10]. Особливу увагу автор приділяє питанню *національного в музиці*, наполягаючи на багатогранності цього поняття, яке, окрім характерності мелодизму включає «... самий склад *музичного мислення* народу, ритміку його танців, тембральну своєрідність народних інструментів, *манеру вираження даним народом власних емоцій...*» (курсив мій – О.В.) [Там само, с. 11].

Незважаючи на обережність у висловленні думок, публікація спричинила значний резонанс, в тому числі за кордоном. В одній з американських газет її розцінили «...як ознаку повороту політики партії в області мистецтва в СРСР». Радянська цензура майже одразу відгукнулась Запискою Відділу науки та культури ЦК КПРС «Про “нездорові” настрої у середовищі художньої інтелігенції» [37]. У документі мова йшла про те, що А. Хачатурян у згадуваній статті «...ратує за свободу творчості, проти «керівних вказівок» у сфері мистецтва». Такі погляди композитора були розцінені автором записки як один з «нездорових проявів серед митців» [Там само].

Менш ніж за півроку в іншому номері журналу «Радянська музика» було опубліковано нову статтю А. Хачатуряна із заголовком «Правда про радянську музику і радянського композитора», у якій він змушений був виправдовуватися та підтверджувати вірність «...непорушним принципам соціалістичного мистецтва» [122, с. 3].

Така ситуація була нормою для всіх напрямків мистецтва. За словами О. Власової, у радянський період у музикознавстві, особливо після 1948-го року утворилася «практика подвійних смислів», яка «використовувалась до тих пір, поки радянська держава не перестала існувати» [29, с. 247].

Учень А. Хачатуряна композитор М. Тарівердієв згадує про нього як про представника покоління, що було травмоване назавжди, як про людину, сформовану в атмосфері терору і страху [103]. І тим не менш, за його словами, в кожному зі своїх учнів А. Хачатурян намагався «...виробити *відчуття свого власного стилю, власного світосприйняття*» (курсив мій – О.В.) [Там само]. Отже єдиною сферою, де композитор міг залишатися собою, самовиражатися, була саме інструментальна музика, яка не вимагала оголошеної програми чи вербального тексту, та, відповідно, була позбавлена ідеологічного навантаження.

Індивідуальний стиль, що є другим невідомим нашого рівняння, у численних роботах радянських музикознавців був затьмарений нав'язливим акцентуванням національної специфіки музики А. Хачатуряна, яким підмінялось вивчення індивідуально-стильових закономірностей. Цей підхід, на жаль, і сьогодні домінує як в уяві слухачів, так і в сучасних критичних нарисах. З переписки А. Хачатуряна з В. Вансловим відомо ставлення композитора до згадуваної проблеми: «Не люблю підкреслювання національного, тому що вважаю, що поза національним нічого не існує. Говорячи про Прокоф'єва чи Стравінського не підкреслюють їхню національну приналежність. Це й так зрозуміло. Мені навіть здається, що й Шостакович – національне явище» [117, с. 275–276].

Музикознавча рецепція творчості А. Хачатуряна у прижиттєвих радянських виданнях стала основою численних стереотипів, що склались про нього як про яскравого представника «соціалістичного реалізму» в музиці. Один з найстійкіших базується на протиставленні «...здорової, вільної від рефлексії музики Хачатуряна “інтелігентському” симфонізму Шостаковича...» [6, с. 198]. Спробу спростувати цей стереотип ще у 1941-му році, після прем'єри Скрипкового концерту було зроблено одним з найавторитетніших радянських критиків Д. Рабіновичем: «... не можна говорити, що симфонії Шостаковича філософічні, у той час як концерт Хачатуряна “позафілософічний” (внефилософичный – рус.); правильніше говорити про

різні сторони нашого життя, які по-різному осмислюються та узагальнюються» [83, с. 45].

Альтернативні сучасні публікації та поодинокі західні видання недосяжні для широких читацьких кіл. Така ситуація формує хибну «психологічну настройку» (термін Є. Назайкінського) інтерпретаторів та слухачів.

Увесь обсяг літератури, присвяченої творчості А. Хачатуряна, представлений трьома нерівноцінними групами: 1) аналітичні та публіцистичні описи, які були видані протягом 30-х – 90-х років XX століття у СРСР; 2) західні публікації того самого періоду; 3) література пострадянського часу.

Публікації, які входять у першу групу, превалюють, та здебільшого становлять основу сучасних досліджень. Найбільше поширення отримала література, написана у жанрі творчої біографії, в якій сформований «парадний» життєпис композитора із доданими до нього стислими критичними нарисами обраних творів. Причому вибір цих творів та їхня оцінка часто були ідеологічно мотивованими. У результаті окреслювалося коло «бажаних» творів, які відповідали головним тезам радянської естетики і, водночас, формувалась «правильна» думка про них.

Твори оцінювались виходячи з відповідності чи невідповідності методу соціалістичного реалізму, який передбачав доступність широким масам, обов'язкове використання фольклорних джерел, слідування традиціям російської композиторської школи, зразками якої виступали твори М. Мусоргського, П. Чайковського та інших, неодмінний оптимізм та емоційна піднесеність образного змісту. Трагічні образи отримали право на існування лише у роки війни або, в деяких випадках, як данина трагічним сторінкам Жовтневої революції.

Зразками згадуваного напрямку є монографії Г. Тігранова [106], Г. Хубова¹ [132]. Дещо меншою мірою до нього відносяться роботи

¹ Монографію Г. Хубова про А. Хачатуряна було перевидано декілька разів: перше видання – здійснено у 1962-у р, друге – у 1967-у р. Також опублікований переклад цієї творчої біографії вірменською мовою (1977 р.).

Г. Шнеєрсона [120] та В. Юзефовича¹[146], видані у 80-х – 90-х рр. та, відповідно, більш вільні від ідеологічного навантаження. Наукові аналізи у таких виданнях були неможливі, оскільки цільовою аудиторією були широкі читацькі кола. До того ж, головним завданням такої літератури було формування творчого портрету, який відповідає офіційній лінії радянського агітпропу. А. Хачатуряну в міфології радянської музики було відведено роль голови «колоніального проекту», і його біографія разом з найбільш доречними для цього творами мала стати прикладом сприяння держави розвитку культури і мистецтва «малих республік» і тріумфуючого братства народів.

Показовою є думка самого композитора про таку літературу, який «...навіть книжку Г. Хубова» вважав «недостатньо науковою», нарікаючи на відсутність по-справжньому аналітичного підходу до його творчості загалом [117, с. 277].

Значно менший обсяг літератури, призначеної для читачів-музикантів. У різних за обсягом виданнях розглянуто окремі жанри та напрямки творчості А. Хачатуряна: балети [105], симфонічну творчість [12], фортепіанні твори [115], сонати для струнних соло [21]. Окрему увагу приділено також деяким теоретичним проблемам, як, наприклад, особливостям ладо-гармонічної організації, національній природі дисонуючих акордів [114], специфіці застосування поліфонічних засобів [135], еволюції формотворчих принципів [11].

Загальним недоліком таких теоретичних робіт є методологія. Класичним прикладом дослідницького підходу до різних аспектів творчості А. Хачатуряна є визначення методологічної основи в одній з найбільш ґрунтовних наукових монографій, присвячених симфонічній творчості А. Хачатуряна, книзі Д. Арутюнова «Арам Хачатурян та музика Радянського Сходу: мова, стиль,

¹ Книга В. Юзефовича – останнє біографічне видання, було написано на замовлення американського видавництва Sphinx Press (NewYork, 1985, англ. мовою). Російськомовний переклад виданий у 1990-у році [146] і саме тому є найбільш вільним від радянської цензури. Безумовна цінність цієї монографії в тому, що автор зумів, хоч і дещо побіжно, але охопити весь масив творчого доробку композитора, в тому числі твори, що належать пізньому етапу творчості.

традиції»¹. За словами вченого, у своїй роботі він виходив з «положень марксистсько-ленінської естетики про діалектику змісту та форми, традицій та новаторства, національного та інтернаціонального у мистецтві, про принципи його народності та партійності, про метод соціалістичного реалізму» [12, с. 7]. Такий метод дослідження не передбачав дослідження особистісного.

Найменшу частку складають роботи, в яких розглядаються окремі естетичні проблеми творчого здобутку композитора – «Ліричне у Хачатуряна» [107], «Про прекрасне в музиці А. Хачатуряна» [69], про співвідношення традиції та новаторства, історії та сучасності [42], в яких, на жаль, також помітний вагомий вплив радянської естетики.

Дещо інший погляд склався у роботах західних дослідників, які, з одного боку, неодмінно пов'язували у дослідженні музику та політику, з іншого – намагались зрозуміти основи творчого методу вірменського композитора. Серед небагатьох західних публікацій варто згадати роботи Ф. Штреллера [155], статтю Дж. Абрахама у книзі «Вісім радянських композиторів» [148], дисертаційне дослідження австрійського музикознавця Т. Айгнера [149].

Актуальні питання поставлені у статті К. Фламма [112] та нещодавній ґрунтовній дисертаційній праці Дж. Шульца [154], у якій червоною ниткою проходить теза про необхідність переосмислення творчої спадщини А. Хачатуряна, якого дослідники відносять до числа найбільш недооцінених композиторів ХХ століття. Симптоматичним є факт відбору аналітичного матеріалу обох згаданих західних дисертацій (Т. Айгнера та Дж. Шульца), до якого входять у тому числі дві концертні тріади: обидва вчених схильні вважати, що серед інших творів саме концертні опуси композитора мають найбільшу художню цінність.

¹ Монографія Д. Арутюнова «Арам Хачатурян та музика радянського Сходу» має підзаголовок «Мова, стиль, традиції». Однак феномен індивідуального творчого стилю композитора у цій роботі не розглядається. У розділі, присвяченому витокам та компонентам музичного стилю досліджуються засоби виразності у творах А. Хачатуряна «... у плані співвідношення у них традицій східної, російської та західноєвропейської музичних культур» [12, с. 35].

Думка західних вчених в цьому плані співзвучна з поглядами Б. Асаф'єва, який бачив вплив «концертантності» у всіх великих творах А. Хачатуряна [13, с. 61], та М. Тараканова, який вважав, що інструментальний концерт «...став найбільш природною, органічною формою, в яку виливалися задуми вірменського композитора.» [102, с. 36]. При цьому в радянському та пострадянському музикознавстві концертні опуси вірменського композитора досі не були залучені до спеціального дослідження.

Питання, чому саме інструментальний концерт став найбільш органічною сферою реалізації дарування А. Хачатуряна, пояснюється вродженою спрямованістю художнього мислення композитора до різних проявів декоративного, віртуозного, драматургічного, притаманних феномену концертності. Таким чином, припущення про стилетвірну функцію концертності видається справедливим.

Дослідження специфіки втілення принципу концертності та трансформації традиційних жанрових моделей інструментального концерту в кожному з творів першої та другої інструментальних тріад (концертах, та концертах-рапсодіях) розглядається як спосіб зрозуміти рух творчої думки, особливості художнього мислення та світовідчуття композитора. Процес модифікації концертності у трьох інструментальних тріадах віддзеркалює динаміку еволюції творчого стилю. Поширення принципу концертності на інші, неконцертні твори А. Хачатуряна доводить її стилетвірне значення загалом.

У передмові до своєї книги про Д. Шостаковича російський вчений Л. Акопян зосереджує увагу на позитивному впливі часової дистанції, що дозволяє побачити «...цілісний ґештальт його творчого життя крізь призму явленого нам корпусу музичних текстів та їх сукупного, тепер вже добре доступного для огляду асоціативного поля» [4, с. 11]. Дослідник бачить свою мету в тому, аби «...“роздивитись” в корпусі залишених ним (Д. Шостаковичем – *О.В.*) текстів один із специфічних, унікальних, цілісних проявів абсолютного духу» [Там само, с. 5]. Такий досвід може бути корисним

також й у дослідженні творчої спадщини інших композиторів радянського часу, в тому числі А. Хачатуряна.

За неможливості у межах роботи охопити весь обсяг різножанрового творчого здобутку композитора розгляд жанру інструментального концерту, представленого у його творчості шістьма концертними опусами, а також останньої інструментальної тріади сонат для струнних *solo*, яка має очевидні зв'язки з двома попередніми інструментальними тріадами, та є прикладом опосередкованого втілення принципу концертності, дозволяє скласти цілісне уявлення про індивідуальний творчий стиль вірменського класика.

Основою подальшого аналізу стали дослідження, в яких музичний стиль розглядається насамперед як прояв особистості. Ключовою для них є загальновідома афористична фраза Ж. Бюффона «стиль – це людина». До цього напрямку належать роботи В. Москаленка [58], Є. Назайкінського [62], Г. Побережної [73; 74], С. Шипа [140], в яких досліджується категорія музичного стилю або «стилю музичної творчості» (термін В. Москаленка), а також роботи О. Катрич [39], І. Сухленко [97], пов'язані з індивідуально-стильовою специфікою музичного виконавства.

У «Лекціях з музичної інтерпретації» В. Москаленка поняття музичний стиль замінено категорією «стилю музичної творчості», під якою розуміється **«...специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору»** [58, с. 232]. Кореляція стилю зі специфікою музичного мислення та світовідчуття відповідає обраному у дослідженні напрямку та сприяє розумінню механізмів втілення особистісних якостей композитора засобами музичної виразності.

Як інструмент аналізу далі використовується запропонована В. Москаленком триланкова модель, за допомогою якої вчений ілюструє «роботу музичної думки» [58, с. 68]:

«інтонаційна модель (еталон) → інтонування → інтонація»

Жанрова модель інструментального концерту в такому випадку відповідає функції «еталону» – початковому пункту руху музичної думки. Процес трансформації «еталону» – другому елементу представленої моделі – «інтонуванню». Кінцевий результат – концертні опуси А. Хачатуряна, – є результатом взаємодії «еталону» та творчої думки композитора. У відмінностях кінцевого результату від еталону закарбовано те особливе, що надає можливість генетичної ідентифікації творів як таких, що належать саме цьому композитору (історичному періоду, етносу, виконавцю), а не іншому. Таким чином, порівняння похідної моделі (еталону) та кінцевого результату дозволяє наблизитися до розуміння таємниці творчих процесів. Але для початку спробуємо уточнити зміст поняття «концертність», що є ключовим у нашому дослідженні.

1.1 Про поняття «концертність»

У сучасному музикознавстві за допомогою поняття «концертність» найчастіше позначають сукупність атрибутивних якостей жанру хорового чи інструментального концерту. Разом з тим, існує вищий рівень узагальнення, який передбачає вихід його змісту за рамки концертного жанру. Показовою є відсутність в інших (не слов'янських) мовах прямих аналогів цього поняття. Наприклад, в англomовній літературі найбільш наближеним за змістом є поняття “concertante style” – дослівно «концертуєчий стиль»¹, в якому більш очевидною є стильова спрямованість. Однак в радянському та пострадянському музикознавстві склалась традиція, яка обмежує використання поняття «концертуєчого стилю» рамками епохи бароко. Саме тому воно не може вважатися ідентичним поняттю «концертність», що аналізується у цьому розділі.

¹ Такий висновок зроблено на основі порівняння англomовної та російськомовної версій монографії А. Ейнштейна «Mozart. His character, his work» – «Моцарт. Особистість. Творчість» [144]. У розділі «Концертне та механічне начала» («Concertante and mechanical elements»), характеризуючи одну з сонат для двох клавирів, автор називає її «втіленням ідеалу концертності» [144, с. 262]. В англomовній версії ця фраза звучить як «...the highest ideal of concertante style» [151. p. 272].

Уперше поняття «концертність» було введено у музикознавство радянським вченим Б. Асаф'євим у його «Книзі про Стравінського» [14]. Появу неологізму було викликано необхідністю описання повороту І. Стравінського «...до нового інструментального стилю», «...від театру та вокальної музики до інструменталізму у його “чистих формах” і, головним чином, до тих його сфер, де виявляється діалектика музично-організуючої та оформлюючої думки...», якою, як вважає вчений, і є «сфера концертності» [14, с 306]. Поняття застосовується у таких словосполученнях як «ідея концертності», «сфера концертності», «начало та принцип концертності», «концертно-діалектичний принцип». Однак у результаті багатократного вживання визначення, що окреслює найбільш загальні та основоположні ознаки, так і не було сформульовано. Б. Асаф'єв зауважує, що в у цій праці не має можливості «...детально зупинитися на поясненні та обґрунтуванні <...> поняття концертності...» [Там само] та обіцяє зробити це пізніше.

У наступних його роботах зустрічаються наближені до поняття «концертність», але дещо відмітні «концертантність», «концертующий стиль» [13], які так само не були оформлені у належне визначення.

З урахуванням специфіки термінологічної системи Б. Асаф'єва¹ можемо зробити припущення про те, що поняття “концертність” знаходиться в одному ряду з іншими запропонованими вченим неологізмами, такими як «симфонізм», «сонатність», «менуетність», «жанровість», похідними від симфонії, сонати, менуету та поняття «жанр» як такого. Ці похідні стали, за словами Т. Чередниченко, «...ходовими робочими термінами радянського музикознавства» [136, с 223]. Походження таких неологізмів Б. Асаф'єв пояснював необхідністю «...виділити якийсь незвичний нюанс у дуже звичайному, стертому терміні» [13, с. 165].

«Начало та принцип концертності» розуміється Б. Асаф'євим «...не у вузькому тільки віртуозному, «змагальному» сенсі, але в іншому, глибокому та

¹ Детальніше про особливості термінологічного апарату Б. Асаф'єва в книзі О. Орлової «Б.Асафьев. Путь исследователя и публициста» [72] та статті Т. Чередниченко [136],

серйозному»¹. Аналізуючи етимологію слова «концерт»², він підкреслює, що значення «змагання» бачить «...не в одній тільки *віртуозній перевазі* (володіння інструментом та свободи у подоланні технічних проблем), але у *досконалості діалогу – його експресії, у тому, що два (або декілька) концертуючих інструменти розкривають у них два начала, дві течії та розвивають свої погляди діалектично, у розумінні постійного співіснування* ідеї головної та нею же породженої ідеї контрастуючої (курсив мій – О.В.) [14, с 306].

Головним для Б. Асаф'єва у понятті «концертність», запропонованому з метою характеристики нової стильової якості творів І. Стравінського, стало «...значення динаміки діалогу, а разом з нею – проведення діалектичного принципу» [Там само, с. 307]. На думку вченого, і fuga, і варіації, і соната «...могли б бути опрацьовані діалектично та скласти концерт». Але саме у жанрі концерту «...динаміка діалогу, а з нею і чітке проведення діалектичного принципу стали самодостатніми» . При цьому вчений зауважує, що «...не виводить діалектичність з діалогу», але підкреслює, що «...у музичному оформленні діалектичність проявляється більш наочно, якщо окремі інструменти виступають як носії тези та антитези, ідеї контрасту, не у сенсі тільки відмінності тем, але у сенсі взаємопроникнення протилежних передумов та різного їх обґрунтування в процесі музичного становлення» [Там само].

Отже, головною властивістю концертності, на думку Б. Асаф'єва, є «музично-діалектичний принцип...як спосіб організації цілого». [Там само]. Сучасний концерт, продовжує вчений, являє собою «перехід» принципу розробки у діалектичне становлення, при цьому «...ідея стає діючою силою, музичний рух – дією, у якій *кожен конкретний голос* («інструмент», а не абстрактний голос строгого стилю) є *носієм, а точніше чинником (фактором) розвитку*» (курсив мій – О.В.) [Там само, с. 310].

¹В оригіналі ця теза виглядає так: «Не в узком только виртуозном «соревновательном» смысле надо понимать начало и принцип концертности, а в ином, глубоком и серьезном» [14, с. 306]:.

² Концерт – змагання / згода

Віртуозність, яка входить до комплексу рис, притаманних концертності, Б. Асаф'єв не вважає обов'язковою для концертного жанру. У характеристиці Фортепіанного концерту І. Стравінського, звертаючись до проблеми віртуозного, він зауважує, що «спілкування із публікою може йти і не на основі чистої віртуозності» [Там само, с. 336], а «невіртуозність» цього твору вважає скоріше його перевагою.

Дослідник також говорить про зв'язок концертності з імпровізацією. Як приклад він наводить «Казку про біглого солдата та чорта», яка одночасно з «ідеєю концертності» побудована, за словами Б. Асаф'єва, «...на принципі розвитку через імпровізацію»¹ [Там само, с. 312]. Серед інших якостей, притаманних сфері концертності, вчений підкреслює важливість «виконавської актуальності»: «Якщо він (композитор) не виконавець, він має *відчувати* себе ним [Там само, с. 334].

У згадуваній вище статті Т. Чередниченко відмічає мінливість термінологічної системи Б. Асаф'єва, її еволюцію протягом творчого життя вченого. Тож, у подальших дослідженнях зустрічаємо наближені до концертності поняття «концертуючого стилю» та «концертантності».

В контексті опису становлення постренесансної європейської музичної культури у другій частині дослідження «Музична форма як процес» Б. Асаф'єв звертається до більш традиційного поняття «змагального», «концертуючого стилю», який, на його думку, зіграв важливу роль у процесі розвитку та «олюднення» інструменталізму» [13, с. 170], став «однією з рушійних сил музичного життя в Європі» [Там само, с. 244].

Пізніше, характеризуючи творчість А. Хачатуряна, вчений звертається до наближеного до поняття «концертності», але дещо видозміненого, «розцвіченого» поняття «концертантність», стверджуючи, що «...на всіх його

¹ У цьому твердженні наявне протиріччя у поглядах вченого по відношенню до описання «нового стилю Стравінського»: з одного боку, Б. Асаф'єв говорить про звернення до сфери концертності як про «поворот від театру та вокальної музики до інструменталізму у його “чистих формах”», з іншого – про наявність у театральній «Казці про біглого солдата та чорта» ідеї концертності.

(А. Хачатуряна – О.В.) *великих творах (симфонія, кантата, Скрипковий та Фортепіанний концерти, балет) тяжіє мова та стрій концертантності, із властивим цьому строю блиском та щедрістю викладу і «вітійством» виголошення¹* (курсив мій – О.В.) [13, с61].

В обдаруванні молодого композитора музикознавець виділяє «направленість <...> до «репрезентативного», представницького, віртуозно-блискучого (як за барвисто-ораторським пафосом, так і за пишною обробкою та соковитістю показу ідей) *стилю*» (курсив мій – О.В.) [13, с. 60]. Коріння цієї спрямованості вчений бачить, з одного боку, у «...властивих композитору від народження інтонаціях національного складу (які сходять до музично-мовної культури глибини віків «мистецтв приіранського Сходу»)), з іншого – у продовженні «...досягнень М. Балакірева, композитора-вождя, сильного духом та волею, який відстоював своєрідну культуру об'єктивно-представницького *концертного симфонічного стилю та віртуозно-барвистої майстерності*» (курсив мій – О.В.) [Там само].

Співставлення процитованих вище фрагментів, які стосуються стильових аспектів творчості І. Стравінського та А. Хачатуряна, доводить, що *концертність*, так само як і *концертантність* Б. Асаф'єва розглядав з позицій стильової властивості, укоріненої у *мисленні композитора*, й саме тому такої, що виходить за межі власне жанру інструментального концерту. Різниця між цими однокореновими поняттями полягає в акцентах: «концертність» у творчості І. Стравінського, за Асаф'євим, є «музично-діалектичним принципом» побудови цілого з акцентом на «...самодостатньому значенні динаміки діалогу» [14, с.307] та більшою мірою стосується драматургічної сфери. Тоді як «концертантність», властива творам А. Хачатуряна, у трактуванні Б. Асаф'єва має скоріше естетичний відтінок – «направленість до репрезентативного», представницького, віртуозно-блискучого... *стилю*» [13, с. 60].

¹ Під «вітійством викладу», вочевидь, розуміється «акцент на об'єктивно-значимому та орнаментально-витіюватому «узорі викладення» з відтінком імпровізаційності ...» [13, С. 60]

Обидва поняття поєднані жанровою генезою із характерною для жанру концерту направленістю на слухача, а також «принципом розвитку через імпровізацію» [14, с. 311–312].

Ідеї Б. Асаф'єва зазвичай ставали основоположними для радянського музикознавства. Так само сталося і з поняттям «концертність», яке зародилось у його роботах. У дослідженнях послідовників вченого розвинуто різні аспекти ідей про феномен концертності, викладені ним у «Книзі про Стравінського».

Подальший розвиток поняття «концертність» як стильової властивості зустрічаємо у статті Д. Житомирського, присвяченій С. Рахманінову [35]. Вчений розуміє його у сенсі «...більш широкому, ніж поняття концерту (за аналогією: симфонізм – симфонія)», та вважає «...вкрай необхідним задля виявлення *природи рахманіновської творчості*» (курсив мій – О.В.) [35, с. 83]

Розмірковуючи про зміст поняття «концертність», Д. Житомирський порівнює його з більш сталими поняттями «камерності» та «симфонізму», вважаючи *концертність* антиподом *камерності* – стилю, «...заснованого на найтоншій деталізованості виражальних засобів» [Там само] та явищем, спорідненим *симфонізму*. Схожість концертності та симфонізму, на його думку, проявляється в «узагальненості образів». У той час, як різниця полягає у певному нахилі симфонії «... у бік інтелектуальної узагальненості, філософічності...», тоді як у сфері концертності скоріше виявлене «безпосередньо чуттєве начало» [Там само].

Розвиваючи асоціативний ряд подібностей та відмінностей, вчений доходить висновку, що «...театрально-естрадна рельєфність, «плакатність» вираження споріднює концертний жанр з оперою» [Там само]. Подібно до Б. Асаф'єва (з його поняттям «виконавської актуальності») Д. Житомирський вважає концертність невід'ємною «...від індивідуально-артистичної стихії» [Там само].

Коріння концертності «сучасної формації» дослідник бачить у творчості Ф. Ліста, виділяючи особливий «*лістівський тип інструментально-концертного мислення*» (курсив мій – О.В.), який вплинув на подальші

інструментально-концертні твори. На думку вченого, до Ф. Ліста віртуозність була головною рисою концертності, в той час, як у творах Ф. Ліста віртуозність фактури «...змінює свою сутність, припиняє бути лише прикрасою, стала суттю його патетики, полум'яної риторики, його романтичного артистизму» [Там само].

У статті Д. Житомирського поряд із поняттям «концертність» з'являються стилістичні та естетичні характеристики цього феномену, як-от «лінія російської концертності» та лінія «ліричної концертності». Таким чином, поняття концертності набуває глибини.

Подальший розвиток поняття, що досліджується, знаходимо в монографії Л. Раабена «Радянський інструментальний концерт» [79]. Виділяючи концертність як головну ознаку жанру інструментального концерту, вчений вперше пропонує власну дефініцію, звужуючи її зміст до меж жанрової якості. Такий погляд, вірогідно, обумовлений об'єктом та ракурсом дослідження. Отже, за визначенням Л. Раабена «Концертність – властивість жанру, яка породжується специфічним характером блискучого, барвистого, віртуозно-“репрезентативного” інструменталізму» [79, с. 5].

Разом з тим, вчений зіставляє «концертність» з поняттям більш високого рівня – симфонізмом, вважаючи її спорідненою з останнім. Порівнюючи ці поняття, він підкреслює, що різниця полягає у специфічній якості – *концертуванні*: «Процес розвитку матеріалу в ньому (тобто у концерті – *О.В.*) здійснюється через *концертування* інструментів (курсів мій – *О.В.*), яким підміняється принцип тематичної розробки, властивий симфонічній драматургії» [79, с. 5].

Л. Раабен акцентує найтісніший зв'язок концертування з віртуозністю. Різні типи віртуозності стають у його монографії основою типології концертування в залежності від специфіки фактури, обумовленої відповідними історичними стилями та індивідуальністю композитора.

Одна з можливих варіацій у трактуванні поняття представлена в роботі А. Сохора: він застосовує поняття «концертного стилю» або «концертності»

зادля позначення «...специфіки всієї групи концертних жанрів», де «окремими проявами концертності будуть ораторіальність, симфонічність, романсовість, сонатність, квартетність тощо. [94, с. 23].

Значний вклад у розробку категорії концертності зроблений у статті О. Уткіна [109]. Центральним поняттям, що досліджується у статті, стало «концертування», яке автор визначає як «...діалогічний принцип (метод) музичної драматургії, заснований на тембровій персоніфікації, ігровій амбівалентності, віртуозному виконавстві», як «...особливий вид публічної творчості із спрямуванням на вищу професійну майстерність» [109, с. 71].

У запропонованому визначенні О. Уткін розвиває ідеї Б. Асаф'єва та Л. Раабена, доповнюючи існуючі уявлення про «концертність» та «концертування» категоріями *тембрової персоніфікації та ігрової амбівалентності*¹, що стало важливим кроком на шляху поглиблення розуміння феномену концертування.

У процесі дослідження феномену концертування та його форм вчений звертається й до поняття «концертність», яка, на його думку, для багатьох композиторів ХХ століття стала «...невід'ємною органічною властивістю образного мислення, проникаючи, фактично, у всі жанри» їхньої творчості [109, с. 76] (курсив мій – О.В.).

Аналізуючи становлення теорії концертності в російському та радянському музикознавстві, І. Кузнецов визначає її як «метод музичного мислення», який проявляється в «...особливостях жанру та принципах структури концертної форми», «концентрованому вираженні певних процесів, основу яких складає перехід комплексу виразних, рельєфних інтонацій з мелодійної форми у пасажну (під впливом ігрових моментів) та його повернення в оновленому, перетвореному вигляді», а також у «віртуозно-технічних елементах фактури твору» [45, с. 129–130]. Вчений пропонує власне

¹ Поняття гри увійшло до термінологічного апарату гуманітарних досліджень ХХ століття завдяки концепції нідерландського культуролога Й. Гейзінгі, викладеної у його роботі «Ното Ludens» [123].

розуміння концертності, наводить способи її реалізації музичними засобами, акцентуючи насамперед жанрові, структурні та фактурні сторони.

Теоретичному осмисленню проблеми концертності та концертування присвячено дисертацію Н. Ахмедходжаєвої, однією з задач якої, за словами дослідниці, є уточнення термінів. З цих двох понять більш загальним, яке претендує на звання художньо-естетичної категорії, на думку дослідниці, є концертність [16].

Концертування розглядається у роботі як засіб, принцип конкретизації концертності у зв'язку з двома типами професійного музичного мистецтва – письмової та усної традиції. Н. Ахмедходжаєва вважає ареалом поширення першої (письмової) європейський континент, тоді як у східному регіоні протягом багатьох віків був поширений тип усного музичного професіоналізму. Згідно запропонованої дослідницею гіпотези «...вища форма прояву європейського музичного професіоналізму нерідко асоціюється з симфонізмом, східного – з макамністю (або макомністю)» [16, с. 15].

Своїм першочерговим завданням дослідниця вважає виявлення сутнісної єдності концерту-жанру та концерту-форми виконавства та сприйняття музики. Необхідною умовою виникнення концертності, на її думку, є «створення концертної ситуації» [16, с. 16]. Установка на безпосереднє публічне сприйняття, що є притаманною явищу концертування, породжує певний зміст, який характеризується «особливою піднесеністю тону» [Там само с. 9]. Виразником цього змісту стає *«загальний оклично-патетичний інтонаційний стрій, яскравий, рельєфний тематизм, чітке фразування»* [Там само].

Розширюючи розуміння концертності, Н. Ахмедходжаєва доходить висновку, що окрім основної форми концертності у традиційному розумінні, можливе трактування «прихованої», розосередженої у потенційних об'єктах концертної ситуації» [16, с. 18]. Такими є «особливі художньо-виражальні <...> засоби, <...> спеціальне обладнання концертних залів, наявність акустичних та освітлювальних приладів, характерний інтер'єр» [Там само]. У цьому аспекті

Н. Ахмедходжаєва спирається на ідеї Є. Назайкінського про «жанрово-комунікативну ситуацію» [61].

За визначенням Н. Ахмедходжаєвої, концертність трактується як «...механізм суспільно значущої форми художньої комунікації, якою обумовлено актуалізацію головних соціальних функцій мистецтва – комунікативної, естетичної, оцінювальної, виховної, етичної тощо» [16, с. 7]. В цьому визначенні простежується ідеологічний підхід до мистецтва, притаманний радянській естетиці того часу.

В монографії М. Тараканова «Симфонія та концерт в російській радянській музиці» досліджується зв'язок, який існує між жанрами симфонії та концерту, які являють собою «...дві іпостасі оркестрової музики крупних форм» [102, с. 5]. Сутність концертного жанру, на думку М. Тараканова, полягає в ідеї згоди-змагання, гри, «...точніше, майстерної гри» та «...маніфестації цієї здібності у виконавському акті». Розвиваючи погляди Б. Асаф'єва, вчений називає концертність «... одним з головних витоків симфонізму як принципу розвитку антитетичного, де музична ідея сама породжує з себе свою протилежність» [Там само, с. 8].

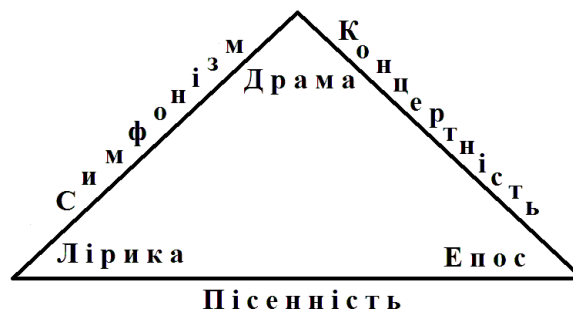
М. Тараканов розмірковує про «симфонічність концерту» та «концертність симфонії», зокрема у творчості Д. Шостаковича, а також інших радянських композиторів. Важливе місце, на його погляд, має факт відродження концертного жанру та посилення впливу принципу концертності в музичній культурі ХХ століття: «концертність, причому концертність нового типу, стає найвагомішою, визначальною *властивістю стилю*», – наголошує вчений [102, с. 24] (курсив мій – О.В.).

Оцінюючи місце жанру інструментального концерту у творчості «визнаних корифеїв радянської музики», М. Тараканов особливу увагу приділяє в цьому плані творчій спадщині А. Хачатуряна. На думку вченого, саме в жанрі концерту найкраще втілено «...ігрову природу музики А. Хачатуряна», ...«що походить з його прихильності до народного танцю, до стихії ритмічно

організованого руху, що походить від пластичних образів фольклору...» [102, с. 36].

Особливий інтерес становить процес переосмислення феномену концертності Є. Назайкінським у роботах різних років. Так, у більш ранній роботі «Про психологію музичного сприйняття» [61] концертність трактується як концертна ситуація. Однак, наведені в цьому дослідженні засоби та принципи концертної ситуації, як-от «...*принцип виявлення діапазону художніх можливостей виконавської майстерності, зокрема прийом співставлення видів виконавської техніки, типів музичної образності, принцип рельєфності, плакатності музичної форми, принцип множинності емоційного, характеристичного та логічного впливу на великі маси слухачів*» [61, с. 277] (курсив мій – О.В.), у максимально концентрованому вигляді реалізуються саме в жанрі інструментального концерту – квінтесенції жанрово-комунікативної ситуації концертності.

У подальшому тлумачення поняття концертності Є. Назайкінським еволюціонує. В роботі «Стиль та жанр у музиці», відштовхуючись від ідей, що зустрічаються у роботах Б. Асаф'єва, вчений підіймає *концертність* разом із *пісенністю та симфонізмом* на найвищий рівень узагальнення – на рівень «...музичних аналогів аристотелівських видів мистецтв» [62, с. 152]. Порівнюючи поняття симфонізму, пісенності та концертності із категоріями аристотелівсько-гегелівської поетики, вчений демонструє їхню системну єдність, яку виражено відповідною схемою:



Симфонізм, у відповідності до цієї концепції, є поєднанням лірики та драми, пісенність – лірики та епосу, концертність, відповідно – драми та епосу.

Уособленням епічного у концертності Є. Назайкінський вважає «оповідальне, риторичне, ораторське начало» [62, с. 153].

Поняття концертності у різних «варіаціях» неодмінно зустрічається в дослідженнях, присвячених жанру інструментального концерту. Важливе місце ця категорія посідає в роботах Айсі [3], О. Антонової [7], О. Самойленко [89], Су Юйчена [95].

Наведений спектр трактувань поняття «концертність», з одного боку, свідчить про актуальність поняття, що розглядається, з іншого – є свідченням нестабільності його змісту. Серед багатьох інтерпретацій поняття можемо виділити декілька генеральних напрямків.

Отже концертність тлумачиться:

- 1) як музично-естетична категорія, музичний аналог арістотелівських видів мистецтв (Є. Назайкінський у роботі «Стиль та жанр у музиці»);
- 2) як поняття, що визначає специфіку концертної ситуації, механізм комунікації (Є. Назайкінський у ранніх роботах, Н. Ахмедходжаєва, Су Юйчен);
- 3) як поняття, що узагальнює всю групу концертних жанрів (А. Сохор);
- 4) як ознака певного музичного жанру, його змісту та атмосфери (Л. Раабен, О. Антонова);
- 5) як значуща властивість індивідуального музичного стилю, творчого мислення композитора (Б. Асаф'єв, Д. Житомирський, І. Кузнецов О. Уткін, О. Самойленко, М. Тараканов, Айсі).

Кожне з наведених трактувань обумовлено, насамперед, об'єктом, що досліджується, і виходячи саме з нього висвітлює ті чи інші його грані. Якщо об'єктом дослідження є жанр інструментального концерту, концертність розглядається як властивість жанру. У тому разі, коли об'єктом стає стиль композитора, концертність тлумачиться як властивість індивідуального творчого стилю. Однак наведений вище систематизований перелік музикознавчих поглядів на поняття концертності доводить, що більшість вчених бачать у цьому понятті саме стильовий аспект.

У дисертації, виходячи з обраного напрямку, узагальнюючи погляди, що склались на цей час, пропонуємо таке визначення: **концертність є модусом композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення tutti та solo), змагальність, посилену комунікативність (риторичність).**

У тексті музичного твору цей модус реалізується через посилення віртуозності, імпровізаційності, вирішальне значення діалогу соліста з оркестром, а також всередині оркестру між солюючими інструментами та групами інструментів, через інтенсифікацію ролі змагальності, збільшення ваги ораторського начала, що породжує активний, виразний, плакатний тематизм, видовищність та декоративність.

Варто уточнити, що створення музики в будь-якому разі доповнюється «виконавсько-втілюючою» (термін В. Москаленка) спрямованістю – озвучуванням музики внутрішнім слухом. Але саме концертність, як особливий модус композиторського мислення, висуває виконавське начало на перший план. У тих випадках, коли йдеться про концертність як органічну властивість творчого мислення, процес створення музики зазвичай здійснюється за інструментом¹, оскільки моторно-пластична, тактильна складова має вирішальне значення.

З історії жанру інструментального концерту відомо, що зазвичай композитори створювали концертні твори або для себе, або у співтворчості з виконавцем-віртуозом, якому їх було призначено. Саме першорядність персоніфікованого виконавського начала відрізняє жанр концерту від симфонії. У випадках, коли помітні ознаки проникнення концертності у симфонічний жанр, найчастіше говорять про посилення ігрового начала, однак разом з ним посилюється також принцип «...концертного змагання персоніфікованих

¹ Альтернативою інструменту (фортепіано) є робочий стіл Ф. Ліста із вбудованою фортепіанною клавіатурою, представлений у Меморіальному музеї Ф. Ліста в Будапешті.

тембрів»¹ [102, с. 133]. Тож усі наведені ознаки концертності обумовлені першорядністю виконавського модусу у складі творчого мислення композитора.

Отже, найбільш сутнісними властивостями – атрибутами концертності є діалогічність, змагальність, антитетичність, віртуозність, імпровізаційність, ігровий драматургічний принцип, риторичність, видовищність та декоративність. Користуючись термінологією Д. Наливайка, можемо назвати їх «носіями» концертного жанрового стилю [63]. У разі, коли йдеться про концертність як модус композиторського мислення, посилення тих чи інших з названих якостей обумовлює відбір відповідних музично-мовленнєвих засобів. Причому протягом історичного розвитку жанру концерту разом зі зміною історичних (епохальних) стилів пріоритетність тих чи інших атрибутів підлягала перегляду.

Концертна традиція зароджувалась у часи епохи бароко, тож найбільш стали ознаки, які склали ядро жанрового канону, є віддзеркаленням світоглядних змін саме цієї історичної фази². До таких належать: комунікативна спрямованість (риторичність), діалогізм, який виник з принципу концертування – співставлення груп (як своєрідне опанування звукового простору), принцип гри, пов'язаний з ідеєю руху (віртуозність), що мала важливу роль у бароковій естетиці, а також антитетичність як ознака барокового світосприйняття.

На початок епохи класицизму (друга половина XVIII ст.) склались два основних типи інструментального концерту: *симфонія concertata*, де «колективне частіше за все домінувало над особистісним» [40, с. 323], та концерт для соліста або солістів з оркестровим супроводом, де оркестр нерідко підпорядковувався солісту.

¹ В монографії М. Тараканова наведено низку прикладів поєднання концертності з симфонічним або хореографічним жанрами, а також з музичним театром. Вчений вважає персоніфікацію тембрів одним з найважливіших проявів концертності.

² Б. Асаф'єв у «Книзі про Стравінського» називає концерт «однією з фаз музичного мислення» та вважає власне кристалізацію сонатної форми (найвищої в ієрархії форм, за Б. Асаф'євим) «багато в чому зобов'язаною концерту» [14, с. 307].

З усіх видів мистецтва просвітницька ідеологія віддавала перевагу театру. Саме навколо класицистичної драми відбувалось формування нового стилю. Класицистичний концерт багато в чому відрізнявся від барокового *concerto grosso* або сольного концерту. На думку В. Конен, два різновиди жанру (бароковий та класицистичний) споріднювались лише принципом концертування, який сформувався на початок XVII століття¹.

Концерт епохи класицизму був своєрідним відгалуженням сонати-симфонії, який відрізнявся насамперед провідною роллю принципу гри. Ця історична модифікація представлена декількома різновидами: 1) концерт-дивертисмент, який передбачає розважальність (гра як розвага); 2) бравурні твори з переважним значенням віртуозності (гра як змагання); 3) різновид драматичної сцени (гра як театр). Вплив театру відображений у протиставленні тем-персонажів сонатного *allegro*, у подвійній експозиції (вплив театральної увертюри), а також у структурі всього циклу, репризність якого була узагальненням арії *da capo*.

Певних змін зазнало і положення соліста на сцені, який часто поєднував ролі соліста та диригента. Як вказує Л. Кирилліна, «... соліст був змушений водночас і “сперечатись” з оркестром, і виголошувати перед ним виразні “монологи” (каденції), і владно вести оркестр за собою (епізоди *tutti*)» [40, с. 324]. Саме в класицистичному концерті склалась форма концертного сонатного *allegro* з подвійною експозицією. Принцип імпровізаційності, розосереджений у фактурі барокового концерту, сконцентрувався у зоні сольних каденцій.

Наступна романтична епоха вносить зміни, порушуючи усталений канон. На зміну ери торжества розуму приходить пріоритетність чуттєвого, зверненість до внутрішнього світу митця. В жанровому плані відбувається зміщення акцентів з симфонії (крупних форм) до мініатюри, опоетизованого

¹ Докладніше про це у книзі В. Конен [43]

бального танцю, казкової опери, балету. Інструментальний концерт, відповідно, «підстроюється» під реалії нових часів.

Розвиток жанру відбувається під впливом розквіту інструментального виконавства в особі виконавців-віртуозів вже нової, романтичної формації. Жанр концерту для них був засобом демонстрації власної професійної майстерності. Відбувається «монологізація» жанру інструментального концерту. Поряд з усталеною діалогічністю значиму позицію отримує ліричний монолог. Разом зі зміною світосприйняття змінюється і структура циклу. З одного боку, романтичний інструментальний концерт тяжіє до злитності, одночастинності (Концертштук К.-М. фон Вебера, фортепіанні концерти Ф. Ліста), з іншого – до збільшення кількості частин (Концерт для фортепіано з оркестром №. 2 B-dur Й. Брамса), що наближає його до симфонії.

Оформлюються два типи романтичного концерту: 1) розважальний, бравурний, з максимально посиленою віртуозною солюючою складовою (скрипкові концерти Н. Паганіні, його послідовників та епігонів); 2) протилежна філософсько-лірична спрямованість, направлена у бік симфонізації жанру, трактування солюючого інструмента як першого серед рівних в оркестрі (фортепіанні концерти Й. Брамса). Важливі метаморфози переживала каденція соліста: у деяких випадках за нею зберігалось значення кульмінації віртуозного, імпровізаційного начала, однак частіше вона перетворювалась на ліричний монолог (Концерт для фортепіано з оркестром Р. Шумана) або повністю «розчинялась» у віртуозно-імпровізаційній фактурі сольної партії (фортепіанні концерти Ф. Шопена та ін.).

Отже, на початок XX століття склались три моделі інструментального концерту – бароковий, класицистичний та романтичний, а також два типи – віртуозний, з пріоритетною роллю соліста-віртуоза, та симфонізований, який відрізняється більш узагальненим «симфонічним» змістом та значимістю оркестру у побудові цілого. У 30-40-і роки минулого століття жанр інструментального концерту набуває нової актуальності. Композитори

запозичують з минулого різні моделі та типи, вкладаючи у них новий зміст, тлумачать їх виходячи вже з сучасних світоглядних позицій.

1.2 Стилєтвірне значення ідеї концертності у творчості А. Хачатуряна.

У творчому здобутку А. Хачатуряна інструментальному концерту належить особливе місце. Поряд із двома балетами та трьома симфоніями виділяються шість концертних творів: концерти для фортепіано, для скрипки та для віолончелі з оркестром та концерти-рапсодії для скрипки, для віолончелі та для фортепіано з оркестром, які створювались протягом 1935–1968-го років. Причому щонайменше три з них (Фортепіанний, Скрипковий концерти та Концерт-рапсодія для віолончелі з оркестром) стали репертуарними ще за життя композитора. Тобто на відміну від інших жанрів, інструментальний концерт був присутній у творчому житті митця майже постійно, набуваючи значення своєрідного творчого щоденника.

Тож дослідження специфіки перетворення існуючих жанрових моделей інструментального концерту та їхньої подальшої еволюції у творах А. Хачатуряна віддзеркалює динаміку формування та еволюції творчого стилю вірменського композитора. До того ж саме жанр інструментального концерту є квінтесенцією концертності («концертантності» (Б. Асаф'єв)), яка, на думку багатьох дослідників, є притаманною також іншим творам композитора.

Концерти для фортепіано, для скрипки та для віолончелі з оркестром створювались протягом 1935-1946-го років як окремі самостійні твори, однак завдяки Г. Хубову виникла традиція поєднувати їх у єдину першу інструментальну тріаду. У своїй монографії про А. Хачатуряна вчений вперше згадує про них як про єдиний метацикл, «... частини якого доповнюють одна одну як своєрідний “Концерт концертів”» [132, с. 130]. Спорідненість перших трьох концертних творів вчений побачив насамперед у «...тематизмі, методах його “концертантної” розробки, а також в облюбованій, спільній для всіх трьох творів, композиції форми (тричастинний цикл Allegro – Andante – Allegro з

невеликим оркестровим вступом – прологом) [Там само, с. 133]. Дослідник також спробував об'єднати їх за змістом, говорячи про «тон ранкової свіжості» у музиці Фортепіанного концерту, насичену «гарячими променями полуденного сонця» партитуру Скрипкового та вечірній тон «затягнутого серпанком спогадів» Віолончельного [Там само]. Але такий підхід здається дещо спрощеним.

Твори першої інструментальної тріади окрім структурної схожості дійсно мають багато спільного також у змістовному плані. За досить різних крайніх частин, середні повільні частини тричастинної форми ніби кожна по-своєму розвивають одну й ту саму трагічну тему, що тяжіє над автором. У цих *Andante* перетинається особисте та історичне, те, що не можна відділити від особистості митця – генетична пам'ять вірменського народу¹.

Другу тріаду концертів-рапсодій композитор задумував вже як єдиний метацикл ще на початку 1950-х років і мав у планах створити окрім трьох одночастинних ще один – четвертий – потрійний концерт – для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром². Цей задум, однак, залишився нездійсненим. Що стосується третьої інструментальної тріади – сонат для струнних *solo*, яку розглянуто в останньому підрозділі нашої роботи, вона також усвідомлювалась композитором як єдине ціле.

Окрім структурних та семантичних зв'язків в межах кожної тріади у процесі аналізу було встановлено також зв'язок між тріадами, який більш детально буде розглянуто у відповідних розділах. Головною ознакою, яка поєднує всі три інструментальні тріади, а також інші твори А. Хачатуряна, як вже було вказано на початку, є концертність, яка виконує функцію жанрово-стильової домінанти всієї творчості композитора, проявляючись так чи інакше у концертних, вокально-симфонічних та камерних творах.

Поняття стильової домінанти в музиці виникає в контексті дослідження проблем творчого або виконавського стилю. Вагоме місце категорія стильової

¹ Більш детально цю тезу буде розкрито у другому розділі дисертації

² З листа А. Гулакяну 2 березня 1953 р. [117, с.83]

або типової домінанти посідає в роботі Д. Рабіновича [81], хоча вчений не надає власну дефініцію. Вклад у розвиток поняття у сфері музично-виконавського стилю здійснено у статті І. Сухленко[96]. По відношенню до композиторських (творчих) стилів теорію стильової домінанти у музикознавстві ще не сформовано. Тому мусимо звернутись до літературознавства, де поняття стильової домінанти розроблено дещо краще.

В контексті вивчення проблем естетики художньої творчості поняття «домінанти» вперше виникло в роботах данського мистецтвознавця, філософа Бродера Хрістіансена¹ [130]. На думку вченого, домінанта «...є тим самим, що й побудова скелету в органічному тілі, вона містить у собі тему цілого, підтримує його, усе відбувається у взаємодії з нею». Властивість, що претендує на роль домінанти, «...висувається на перший план і бере на себе керівну функцію» [130, с. 204].

Подальшої конкретизації по відношенню до художнього стилю поняття домінанти отримує в роботі Б. Ейхенбаума: «Художній твір завжди є результатом складної боротьби різноманітних елементів, що його формують, він завжди – свого роду компроміс. Ці елементи не просто співіснують і не просто «відповідають» один одному. *В залежності від загального характеру стилю той чи інший елемент отримує значення організуючої домінанти, пануючи над іншими та підкоряючи їх собі*» (курсив мій – О.В.) [145, с. 332].

У дефініції, запропонованій в навчальному словнику стилістичних термінів під стильовою домінантою розуміється «...головна мовна характеристика функціонального стилю, що *обумовлює відбір мовних засобів під час створення текстів цього стилю*» (курсив мій – О.В.) [47]. Спробуємо зіставити це визначення з існуючими дефініціями музичного стилю та знайти відповідне контексту визначення стильової домінанти у музиці.

¹ Хрістіансен Бродер (1869-1958) – данський філософ та естетик, автор «Філософії мистецтва» (Фрайбург, 1908, нім. мовою, російськомовний переклад – 1911). Його робота мала вплив на подальший розвиток російськомовної естетики.

Стильова специфіка музичних творів, які входять у єдину генетичну спільноту, визначається мисленням творчої особистості. У деяких випадках поняття мислення та стилю ототожнюються¹. У своєму дослідженні «Стиль у музиці» М. Михайлов, узагальнюючи різні дефініції, наводить єдину основу, що споріднює види мистецтва у питаннях стилю. На думку вченого, у найзагальнішому плані стиль трактується як «...прояв особливостей художньо-творчого мислення...» [56, с. 14]. Далі дослідник пропонує власне визначення, яким описує специфіку стилю в музиці: «...стиль в музиці – це єдність системно організованих елементів музичної мови, що зумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення» [Там само, с. 117]. У цій дефініції важливою є кореляція системної організації елементів музичної мови з єдністю системи музичного мислення.

В іншому визначенні, запропонованому Є. Назайкінським, вказано на сферу виявлення стильової специфіки: «музичний стиль – це специфічна якість, що відрізняє музичні твори, які входять до конкретної генетичної спільності (спадщини композитора, школи, напрямку, епохи, народу і т. ін.), та дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їхню генезу і проявляється у *сукупності всіх без виключення властивостей музики, що сприймається, поєднаних у цілісну систему навколо комплексу відмітних характерних ознак*²[62, с. 20]. (курсив мій – О.В.)³. Тож «комплекс відмітних характерних ознак» у цьому визначенні може претендувати на роль домінанти, яка організує систему «всіх без виключення засобів музичної виразності».

¹ На факт ототожнення категорій стилю та мислення у концепції Б. Яворського вказує М. Михайлов [56].

² «Музыкальный стиль - это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков [62, с. 20]

³ «Під сукупністю властивостей та засобів розуміється повне охоплення стилем всіх без виключення сторін музично-звукового тексту»[62, с. 24].

У наведеному вище визначенні В. Москаленка¹ більш звичне поняття «музичної мови» замінено поняттям «система музично-мовленнєвих ресурсів», яким враховується спрямованість музичної творчості «...до вираження у творчому акті, що відбувається саме зараз» [58, с. 234], а також відмінність музичного спілкування від вербального. Механізм формування «системи музично-мовленнєвих ресурсів», описаний автором дефініції, складається з відбору, більшої або меншої переробки та «...в підсумку, заплідненого власною розумовою ініціативою “привласнення” слухових вражень» [Там само, с. 235].

Стильова домінанта, власне, і є тим головним організуючим чинником, що направляє процес відбору та формування системи музично-мовленнєвих ресурсів. Тож поєднавши поняття «музично-мовленнєвих ресурсів» В. Москаленка з наведеною вище дефініцією «стильової домінанти», пропонуємо таке визначення **стильової домінанти в музиці**, яку розуміємо як **провідний чинник (фактор), що зумовлює єдність системи музично-мовленнєвих ресурсів у процесі створення та інтерпретування музичних текстів.**

Б. Хрістіансен підкреслює, що для розуміння твору важливо «...відчутти та виділити домінанту», оскільки «...саме вона надає будь-якому елементу та цілому їхній кінцевий зміст» [130, с. 204]. Також він вказує на те, що формування домінанти значною мірою відбувається під впливом «не <...> свідомої волі митця, але його інстинкту» [130, с. 205].

Специфіку світовідчуття А. Хачатуряна найбільш органічно реалізовано у сфері концертності, що обумовлено рядом причин. Серед них – схильність до публічного виконавства, яскраво виражений артистизм, інструментальність мислення, якими обумовлений відбір відповідних музично-мовленнєвих ресурсів. Цю гіпотезу підтверджують твори, написані у ранній період

¹ Нагадаємо визначення «стилю музичної творчості» В. Москаленка: «під стилем музичної творчості розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [58, с. 232]

творчості, а також деякі факти біографії композитора, пов'язані з предметом, що досліджується.

Згадуючи про дитинство, А. Хачатурян говорить про свої музичні враження, про те, що «...багато співав, дуже любляв вистукувати різноманітні ритми» [146, с. 15]. Коли його батько купив фортепіано, майбутній композитор опанував його самостійно. Професійні заняття музикою почались лише у віці дев'ятнадцяти років. У 1922 році, будучи студентом біологічного факультету Московського університету, А. Хачатурян вступає до Музичного технікуму імені Гнесіних в клас віолончелі, і вже потім, за підтримки М.Ф. Гнесіна та під його керівництвом починає вивчати композицію. Пізніше він продовжить навчання за цією спеціальністю у Московській консерваторії у класі М. Мясковського. Рушійною силою на шляху до музики була, скоріше, неможливість жити поза нею, спрямованість до музичної творчості.

У 1925-1926 рр., не будучи професійним піаністом, він отримує посаду концертмейстера у студії відомого режисера Ю. Завадського. Колишня артистка Першої студії МХАТ О. Федорова, в класі якої працював майбутній композитор, вела курс артистичної майстерності, що складався з етюдів з елементами пантоміми. За свідченням Ю. Завадського, О. Федорова завжди схвалювала «...його яскраві фортепіанні імпровізації» [36, с. 47–48].

У ці роки з'являються перші опуси: п'єси для фортепіано (серед них – знайоме всім з дитинства «Андантіно», що пізніше увійшло до першого зошиту «Дитячого альбому»), ансамблеві твори, Тріо для кларнету, скрипки та фортепіано (1932) – перший твір А. Хачатуряна, який, завдяки С. Прокоф'єву, потрапив за кордон, Танцювальна сюїта (1933). Кульмінацією раннього періоду стала Перша симфонія (1934), написана як дипломна робота до закінчення консерваторії.

Прикладом, який доповнює уявлення про інструментальну природу мислення А. Хачатуряна, є епізод, записаний зі слів композитора Г. Шнеєрсоном. Він згадує випадок, який став приводом для написання першої скрипкової п'єси – «Танцю» для скрипки та фортепіано (1926 р.). Цей твір

з'явився завдяки творчій дружбі композитора зі скрипалем Аветом Габріеляном¹ як результат багатогодинних спостережень за його заняттями, особливостями скрипкової техніки та аплікатури. Отриманий досвід композитор втілює у віртуозній п'єсі, що включає чимало скрипкових «складнощів» – подвійних нот, пасажів та стрибків². Цей приклад доводить «інструментальність» мислення композитора, спрямованість до того, аби відчувати себе виконавцем, якою забезпечується органічність його творів для будь-якого інструмента. Всі, кому доводилось грати твори А. Хачатуряна, стверджують, що зовні складні фортепіанні п'єси – на диво «піаністичні», так само як і твори для скрипки – «скрипкові».

Навіть у перших опусах помітні якості, що згадувались вище у переліку атрибутів концертності – віртуозність фактури, рельєфність тематизму, імпровізаційність, спрямованість на публіку. З усією повнотою вони пізніше втілюються у Концерті для фортепіано з оркестром (1936), який ознаменував початок його професійної зрілості. В Тріо, скоріше камерному за настроєм³, рельєфно відображено діалогічне ансамблеве начало. Однак і в цьому творі багато віртуозних епізодів ігрового характеру, імпровізаційних форм розвитку. У ранніх творах композитор шукає власні засоби виразності, аж до конкретних фактурних знахідок, якими далі користується в інших своїх творах. Наприклад, кларнетові каденції-переливи з Тріо, що мають імпровізаційну природу, зустрічаються у створених за декілька років Концерті для скрипки з оркестром (1940) та «Галопі» з Сюїти з музики до драми «Маскарад» М. Лермонтова (1941).

¹Авет Карпович Габріелян (Тер-Габріелян) – вірменський радянський скрипаль. У 1929 році закінчив Московську державну консерваторію імені П.І. Чайковського у класі Л.М. Цейтліна. Організатор першого вірменського радянського струнного квартету (1923, Єреван, у 1932 році був перейменований у Квартет ім. Комітаса), у якому протягом п'ятдесяти двох років виконував партію першої скрипки. Квартет Комітаса – один з найбільш відомих струнних квартетів СРСР та пострадянського простору. У 2014 році колектив відмітив своє 100-ліття.

² Докладніше про цей епізод – у книзі «А. Хачатурян. Страницы жизни и творчества (из бесед с Г.М. Шнеерсоном)» [120].

³ Камерність Тріо проявилась на рівні темпової драматургії циклу: композитор використовує модель співвідношення частин за принципом «Повільно – швидко – повільно» (1. *Andante con dolore, con molto espressione*, 2. *Allegro*, 3. *Moderato*), що зустрічається значно рідше за традиційну «Швидко – повільно – швидко».

У Першій симфонії, першому сонатно-симфонічному циклі А. Хачатурян порушує традицію чотиричастинного циклу, обираючи тричастинність: 1. *Andante maestoso con passione – Allegro ma non troppo*, 2. *Adagio sostenuto*, 3. *Allegro risoluto*. Тож структура циклу наближається скоріше до концертної, ніж до симфонічної моделі. Задля забезпечення симфонічної єдності циклу композитор звертається до прийому ремінісценції тем першої частини у фіналі. Цей прийом буде неодноразово використаний ним пізніше, у тому числі в першій тріаді інструментальних концертів, та, як узагальнення – поєднування тем з різних розділів у репризі у двох наступних тріадах. Численні *Solo* в партіях дерев'яних та мідних духових, що час від часу зустрічаються у партитурі, контрастують з туттійними епізодами, які обрушуються на слухача всією міццю великого симфонічного оркестру. У протиставленні *tutti* та *solo*, персоніфікації солюючих інструментів в оркестрі також простежується вплив принципу концертності.

Отже, наведені біографічні факти та огляд творів раннього періоду доводять, що у творчому мисленні А. Хачатуряна від народження було закладено певну виконавську спрямованість, доповнену також іншими складовими феномену концертності¹, які мали в тому числі національне коріння.

Вірменська музична культура має багатовікову історію і навіть власну нотну писемність – систему хазового (невменного) письма. У різноманітних зразках народного, церковного та професійного напрямків відображено життя та дух вірменського народу. Особливе місце посідає у вірменській музиці *монументально-декоративний стиль*, що, за свідченням Н. Тагмзіяна, вже у VIII столітті «...прагнув до панівних позицій» [100, с. 17–18].

Дослідник древніх та середньовічних пластів вірменської музичної культури Н. Тагмзіян, посилаючись на дослідження Комітаса, говорить про

¹ Нагадаємо перелічені у попередньому підрозділі атрибути концертності: діалогічність, змагальність, антитетичність, віртуозність, імпровізаційність, ігровий драматургічний принцип, риторичність, видовищність та декоративність.

риторичність стилю вірменської церковної рецитації та вказує на те, що найбільш типові її звороти «...запозичені з народно-гусанських епічних пісень, де вони наявні у вигляді стилістично усталених формул ораторсько-віщального характеру, та зустрічаються як у найархаїчніших фольклорних пластах епосу «Давид Сасунський», так і в розвинутій середньовічній монодії «Мокський князь» (курсив мій – О.В.) [98, с. 86].

В контексті нашого дослідження значний інтерес становить жанр *тагу* (вірм. Տաղ (tagh)) – один з чотирьох основних жанрів церковної музики у середньовічній Вірменії, що мав також світський різновид. Цьому жанру притаманний концертно-віртуозний характер. За словами Н. Тагмізяна, *таг* представляє собою «...розгорнуту монодію ліричного, ліро-епічного або лірико-драматичного характеру» [199, с. 17]. Найбільш характерною рисою жанру дослідник вважає поєднання «...зосередженості думки з потужним вираженням почуттів, що спалахують раптово. Звідси – своєрідність форми *тагу*: строго логічної за сутністю та імпровізаційної за зовнішнім складом» (курсив мій – О.В.) [Там само]. Як вказує вчений, «...виконання *тагу* здійснювалось у сольній формі, з концертним блиском, високою віртуозною майстерністю у супроводі одинарного або подвійного хорового органного пункту з вишуканою мелодизацією та складними переходами» (курсив мій – О.В.) [100, с. 31–32].

До найкращих зразків жанру відносяться таги вірменського середньовічного поета, філософа, богослова Григора Нарекаці¹, котрі дійшли до нас в усній формі та були записані Комітасом у XIX столітті. Найбільш характерними ознаками музики тагив Г. Нарекаці Н. Тагмізян вважає «...монументальність, міць та широту дихання, безпосередність самовираження, ліпку форми великими соковитими мазками» [99, с. 17].

Говорячи про впливи національної музичної культури у творчості А. Хачатуряна, найчастіше згадують мистецтво ашугів, гусанів – вірменських

¹ Григор Нарекаці (ок. 951-1003 рр.) – вірменський філософ, богослов, поет, композитор. Один з тридцяти шести Вчителів християнської церкви.

рапсодів, та рідко говорять про інші шари, які існують та про які почали писати лише після падіння радянського режиму¹. До таких відноситься насамперед церковна музика, представлена різними жанрами та формами. Учень А. Хачатуряна, композитор Е. Оганесян, говорячи про багатогранність, невичерпаність його музики, яку схильні не помічати, акцентуючи увагу на яскравій жанровості та оркестрових барвах, пише про вплив «інтонацій піснеспівів, гімнічний дух *шараканів*² Нерсеса Шноралі³» у творах, які прийнято вважати «...не дуже характерними для Хачатуряна»⁴ [67, с. 214–215]. Тож думка Е. Оганесяна підтверджує гіпотезу про те, що жанри вірменської церковної музики, без сумніву, становлять одну з основ творчої манери композитора, про яку раніше фактично не згадували.

Поєднання зосередженості думки з монументальністю вираження почуттів притаманне не тільки музиці, але так само і поезії Г. Нарекаці, взірцем якої є лірико-містична поема «Книга трагедії» (або «Книга скорбних піснеспівів»). У цьому творі наявні не тільки ознаки «розосередженої концертності», але й властивості, притаманні її національному модусу, присутні також у творах А. Хачатуряна.

С. Аверінцев побачив у шедеврї Г. Нарекаці, що був призначений автором «...для множини всієї розсіяних по світах християн...»⁵ [64, с. 19] «...найбільш досконале втілення у слові того духу, який надихав старовинних вірменських зодчих, камнерізників, мініатюристів» [1, с. 104]. Вчений «почув» закладену у ньому антифонність – одну з основ концертності⁶: «Ми ніби

¹ Гіпотезу про вплив вірменської церковної музики висловлює у своїй статті Ю. Корєв [44]

² Шаракан – назва збірки вірменських духовних віршів, створених у період з V по VIII століття. Пісні об'єднані у *шарки* – цикли, присвячені певному дню церковного календаря.

³ Нерсес Шноралі (1102–1173) вірменський поет, музичний теоретик, композитор, філософ, богослов та літописець.

⁴ Е. Оганесян відносить до таких насамперед «повільну музику» Другої симфонії А. Хачатуряна, Інвенцію з балету «Гаяне».

⁵ Переклад з вірм. Мирона Нестерчука.

⁶ Г. Орлов зазначає, що антифон був одним з найсуттєвіших компонентів християнської літургії, однак мав аналоги також у давньоєврейській, китайській та інших культурах. Дослідник вказує, що теологи тлумачать антифон як імітацію «...концерту ангелів, у якому херувими та серафими змагаються у вихвалянні Творця перед Його тронном» (курсив мій – О.В.) [70., с. 232]. Перші зразки хорових концертів вийшли саме з традиції антифонного співу.

бачимо *два багатолюдні натовпи, два сонми, два хори*» [1, с. 110] (виділено мною – О.В.). Вочевидь, саме ця особливість тексту надихала А. Шнітке у створенні одного з найкращих його творинь – «Концерту для мішаного хору» на вірші Г. Нарекаці (1984-85 рр.)¹. «Я написав ту музику, яку викликав цей текст, а не ту, яку хотів сам» – так описує процес роботи над Концертом композитор [127, с. 238].

В. Холопова вважає, що у цьому творі відбувся синтез традицій знаменного співу, віртуозної техніки багатоголосся, що походить від духовних концертів Д. Бортнянського, вкраплень елементів «ніби вірменського колориту» – «типово кавказьких кварт та квінт», притаманних також ранньому європейському багатоголосся» [128, с. 196]. Дослідниця характеризує стиль Концерту як «овіяний архаїкою універсальний стиль духовної музики» [Там само], що став, вочевидь, віддзеркаленням «універсальності», комунікативної спрямованості текстів Г. Нарекаці («...для множини всієї розсіяних по світах християн...»).

С. Аверінцев відносить труд Г. Нарекаці до числа шедеврів світової літератури та підкреслює особливий стиль, особливу інтонацію цього твору: «кожне слово у той же час варіюється низкою синонімів, кожна метафора – послідовністю додаткових метафор». [1, с. 113] Вчений відмічає у манері викладення «Книги трагедії» особливу стилістичну традицію, в якій «...нерозривно зближені начала, що представляються нам несумісними, – *гучне вітійство і тиха медитація, гра зі словами і вникання в зміст, що лежить за словами*» (курсив мій – О.В.) [Там само, с. 115]

«Середньовічній літературі, – продовжує дослідник, – особливо багато надала техніка риторичної ампліфікації² – мистецтва робити мову розлогою і тим самим підвищувати її навіюючу силу. Ритор, який володіє цією технікою,

¹ У Концерті А. Шнітке використаний російськомовний переклад поеми Г. Нарекаці, зроблений Н. Гребньовим.

² Ампліфікація (лат. *amplificatio* – розширення, збільшення) – стилістична фігура, що являє собою низку мовленнєвих конструкцій або слів, які повторюються, емоційно підсилюючи певне визначення або ствердження.

буде підбирати до одного й того самого предмету все нові й нові слова, маючи ціллю посилити блиск словесного свята, словесного *фейерверку*, що ним створюється, але для людини, яка здійснює акт *медитації*, така сама процедура потрібна для того, аби все більше й більше заглиблюватися всередину предмету, досягаючи, зрештою, того рівня, де слова вже не існують» [1, с. 115]. *Розкіш порівнянь* слугує тому, аби на межі можливостей поезії розкрилась *безмовна глибина серця, що страждає, ураженого та беззахисного*. Вбрання метафор має бути дуже важким та щільним, аби укрити таку незахищеність» (курсив мій – О.В.) [Там само, с. 118].

Певну схожість можна помітити й у творах А. Хачатуряна. Етапи його творчого становлення постають як шлях від «шумного вітійства», властивого першій тріаді інструментальних концертів, симфоніям, балетам, до «глибин серця», які відкриваються у сонатах для струнних *solo*, написаних в останні роки життя. Але у творах раннього та зрілого періодів за «рубенсівською» розкішшю¹ приховано схильність до самозаглиблення: віртуозність межує з медитативністю та рефлексією, діалогічність поєднується з монологічністю. Жанр концерту, синкретичний за своєю природою (виконавсько-композиторський), антитетичний по духу (змагальність / згода), якнайкраще підходить до таких поєднань.

Віртуозність, притаманна творам А. Хачатуряна, так само має глибоке коріння у національному мисленні. Прикладом такої віртуозності є філософські твори вірменського філософа V століття, представника Александрійської філософської школи – Давида Анахта (Непереможного)². Опубліковані переклади його робіт, а також факти біографії свідчать про те, що Давид був не тільки філософом, відомим у тогочасному античному світі, але й блискучим оратором.

¹ Йдеться про широко розтиражоване Асаф'євське «Хачатурян – Рубенс нашої музики»

² Вірменська писемна культурна спадщина має історію щонайменше шістнадцяти століть. Тож з усього масиву було відібрано найбільш показові зразки, які мали значний вплив на формування культурної традиції вірменської нації. Обидва наведених літературних приклади (поема Г. Нарекаці та філософські твори Давида Анахта) були поширені на всій території Вірменії протягом тривалого історичного часу.

Головний труд Давида – «Визначення філософії Тричі Великого та Непереможного філософа Давида, написані проти чотирьох положень Піррона Лжемудрого», – мав значний вплив на подальший розвиток середньовічної вірменської філософії. Автор передмови до російськомовного видання творів філософа, С. Аревшатян вказує на те, що твори Давида Непереможного протягом тисячоліття входили в обов'язкову програму середньовічних університетів Вірменії, формуючи, таким чином, певну філософську, світоглядну традицію. Почесного прізвища «Тричі Великого та Непереможного Філософа» Давид отримав за свої виступи у спорах з філософами з Афін та Константинополя [10].

Манера оповідання у «Визначеннях філософії» (так само як і в інших трудах Давида, що дійшли до наших часів) наближається до стильової характеристики, яку було надано Б. Асаф'євим творам А. Хачатуряна. Таку манеру можна описати словосполученням – «вітійство вимовляння». Російський філософ, антикознавець О. Лосєв, аналізуючи «Визначення філософії», окремо зупиняється не тільки на питаннях змісту трактату, але й на способі викладення, який називає «...деякого роду *віртуозністю*, що завжди тяжіє, з одного боку, до найдрібнішої деталізації, з іншого – до зведення цих вкрай малих деталей до нового універсального синтезу...» (курсив мій – О.В.) [51, с. 47].

Розвиваючи думку, вчений уподібнює такий метод філософствування віртуозній грі скрипаля чи піаніста: «Віртуоз скрипаль чи піаніст вражає нас безліччю детальних і найдрібніших відтінків виконуваної ним музики, але, з іншого боку, й новизною враження і навіть неочікуваним узагальненням, що виникає з цього безкінечного різноманіття найдрібніших музичних відтінків». Метод Давида вчений називає «*віртуозністю думки*» (курсив мій – О.В.),

трактуючи це поняття як «дистинктивно-дескриптивний універсалізм»¹ [51, с. 49].

Наведені приклади доводять правильність гіпотези про національну укоріненість ознак, що входять до комплексу, який становить основу поняття концертності, притаманної творам А. Хачатуряна. Причому звичні для європейської традиції атрибути концертності, перелічені у попередньому підрозділі, у творах вірменського композитора доповнюються такими, що походять від вірменської умовно концертної традиції, реалізованої у жанрі *тагу*, з притаманним йому антитетичним поєднанням зосередженої споглядальності та монументально-декоративної риторичності. Результатом взаємодії європейської та національної форм концертності є ускладнення жанру інструментального концерту, посилення в ньому монологічного та інтровертного начал.

Під впливом специфіки мислення та світовідчуття композитора традиційні форми концертності у першій інструментальній тріаді зазнають змін. Найбільш рельєфно поєднання монологічності та діалогічності проступає вже у Концерті для фортепіано з оркестром. Протиставлення *tutti* та *solo*, що лежить в основі концертного жанру, у цьому випадку постає як контраст діалогічного та монологічного.

Саме у Фортепіанному концерті вперше з'являються розгорнуті *каденції-монологи*, які формують драматургію цілого та не мають більш ранніх аналогів. У трьох каденціях цього концерту представлено три типи інструментального монологу, які складають одну з основ інструментальної творчості А. Хачатуряна. Перша каденція рефлексивна (внутрішній монолог). Друга є поєднанням ораторського та віртуозного монологу (монологу героя-персонажа – концертної форми монологу). У третій – ораторське начало межує з медитативністю, внутрішнім поліфонізованим (усамітненим) монологом.

¹ У формальній логіці дистинкція – один з прийомів логіки, який можна використовувати замість визначення. Дескрипція (лат. *describere* – описувати) – описання, тобто конструкція, що має граматичну форму «той..., який...».

Діапазон станів у каденціях коливається від інтровертного самозаглиблення до екстатичного ораторського звернення. Все це сприяє психологізації каденцій, які традиційно в інструментальному концерті виконували функцію демонстрації віртуозної майстерності виконавця.

У концертах-рапсодіях для віолончелі, для скрипки та для фортепіано з оркестром, що складають другу тріаду, монологічність трансформує форму: каденції-монологи переміщені на початок творів, і соліст фактично одразу з'являється на сцені з розгорнутим монологом, який визначає подальший драматургічний розвиток.

Заключна тріада сонат для струнних *solo* є прикладом «редукованої» концертності: виражальні засоби зведені (редуковані) до єдиного сольного струнного інструмента (віолончелі, скрипки, альту). При цьому драматургія цих сонат розвивається подібно до попередніх концертних творів. Засобами сольного струнного інструмента композитор досягає ефекту імітації ансамблевої чи навіть оркестрової звучності, створюючи ілюзію діалогу соліста з оркестром, виділяє зони умовно «сольних» каденцій. Відбувається «поліфонізація» монологу.

Зовнішній блиск у творах А. Хачатуряна поєднується зі схильністю до інтроверсії, що є віддзеркаленням складу особистості композитора та впливу національної свідомості. Це надає його інструментальним творам автобіографічний характер. Проявляючи, з одного боку, яскраві ознаки артистичності, прагнення до публічності, з іншого, згадуючи про матір, композитор говорить про деякі риси її характеру: «Цікаво, що моя матір, з чиїх вуст я почув десятки вірменських та азербайджанських пісень, особливо любила співати, залишаючись наодинці. Чи не від неї я успадкував нелюбов, а точніше, органічну нездатність творити у присутності сторонніх людей. Хоча не тільки сторонніх, а навіть близьких» [146, с. 13].

Внутрішнє протиріччя (антитетичність) екстравертного та інтровертного у концентрованому вигляді реалізувалось у центральній ідеї балету «Спартак», завершеному у 1954-у році. Спартак – герой, вождь, але водночас людина, яка

дозволяє собі страждати, лише залишаючись на самоті¹. Саме з цієї ідеї походить симфонізм головної ідеї балету².

Природа концертності у творчості А. Хачатуряна виростає з особливої направленості творчого мислення композитора, що має як особистісне, так і національне коріння. З усіх атрибутів концертності у творах А. Хачатуряна першорядною є антитетичність, яка виростає з внутрішніх протиріч особистості композитора та виражається у поєднанні суперечливих явищ: екстраверсії та інтроверсії, діалогічності та монологічності, патетики та медитативності.

Висновки до першого розділу

У першому розділі представлено огляд літератури, присвяченої творчості А. Хачатуряна та явищу концертності. Окреслено основні проблеми, пов'язані насамперед з ідеологічною складовою радянської культури, що вплинула як на особистість композитора, так і на рецепцію його творчості у музикознавстві. Запропоновано підхід, націлений на подолання інерційності музикознавчого сприйняття, передбачає вивчення стильових аспектів у дзеркалі жанру інструментального концерту та явища концертності.

Обґрунтовано розгляд концертності у якості жанрово-стильової домінанти та залучення до аналітичного матеріалу останньої – третьої інструментальної тріади сонат для струнних *solo*, яка є прикладом втілення концертності як принципу. Показано обумовленість специфіки реалізації концертності в інструментальних творах А. Хачатуряна його особистісним та національним світовідчуттям.

У сучасному музикознавстві у поняття «концертність» зазвичай вкладають уявлення про сукупність атрибутивних якостей жанру хорового або інструментального концерту. Разом з тим існує також більш високий рівень узагальнення, який передбачає вихід змісту поняття за межі жанру.

¹ У найуспішнішій постановці цього балету, редакції Ю. Григоровича, основу балету складають дев'ять монологів, які експонують головних героїв (Спартак, Красс, Фрігія та Егіна) у різних психологічних станах.

² Балет «Спартак» нерідко називають «хореографічною симфонією»

Систематизація поглядів, що склались, дозволила з усього різноманіття думок виділити п'ять напрямків.

Отже, концертність тлумачиться: 1) як музично-естетична категорія, музичний аналог аристотелівських видів мистецтв (Є. Назайкінський у роботі «Стиль та жанр у музиці»; 2) як поняття, що визначає специфіку концертної ситуації, механізм комунікації (Є. Назайкінський у ранніх роботах, Н. Ахмедходжаєва, Су Юйчен); 3) як поняття, що узагальнює всю групу концертних жанрів (А. Сохор); 4) як ознака певного музичного жанру, його змісту та атмосфери (Л. Раабен, О. Антонова); 5) як значуща властивість індивідуального музичного стилю, творчого мислення композитора (Б. Асаф'єв, Д. Житомирський, О. Кріпак, І. Кузнєцов, О. Уткін, О. Самойленко, М. Тараканов, Айсі). Кожен напрямок насамперед обумовлений об'єктом, що розглядається.

Стильовий ракурс дисертаційного дослідження зумовив визначення поняття «концертність» як модуса композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність).

У тексті музичного твору цей модус реалізується за допомогою атрибутів концертності – найбільш сутнісних властивостей, якими є діалогічність, змагальність, антитетичність, віртуозність, імпровізаційність, гра, риторичність, видовищність та декоративність. Цими атрибутами зумовлений відбір відповідних засобів музичної виразності. У процесі історичного розвитку в залежності від фази епохального стилю ті чи інші атрибути набували пріоритетного значення.

Інструментальний концерт епохи бароко був віддзеркаленням антитетичного барокового світосприйняття, яким породжений комплекс головних ознак цього різновиду. Отже, ядро жанрового канону склали:

риторичність, антитетичність та діалогізм (як співставлення / протиставлення груп *tutti* та *solo*), принцип гри, пов'язаний з ідеєю руху (віртуозність).

Канон класицистичного концерту сформувався під впливом ідей Просвітництва. Театр як головний вид мистецтва епохи класицизму зумовив панування принципу гри. Жанр був представлений трьома різновидами: 1) концерт-дивертисмент, з переважаючою роллю розважальності (гра як розвага); 2) бравурні твори, що передбачали панування віртуозності (гра як змагання); 3) різновид драматичної сцени (гра як театр).

Доба романтизму з її спрямованістю до внутрішнього світу митця змінила жанрові пріоритети. На перший план вийшли жанри ліричної мініатюри, опостизованого бального танцю, казкові опери, балет. Інструментальний концерт у цей період розвивається у двох напрямках: 1) у напрямку переважання віртуозного (під впливом мистецтва віртуозів-інструменталістів, що досягло розквіту у цей час); 2) у напрямку ліризації, монологізації. Разом з цим розхитується усталена класицистична форма: концерт тяжіє або до злитності – одночастинності (Концертштюк К.-М. фон Вебера, фортепіанні концерти Ф. Ліста), або, навпаки, до збільшення кількості частин, що наближає його до симфонії (концерти Й. Брамса).

Отже, жанр концерту, що має досить довгу історію, певною мірою віддзеркалює основні процеси історично-стильових змін європейської музики. На початок ХХ століття склались три моделі інструментального концерту – бароковий, класицистичний та романтичний, а також два типи – віртуозний, з пріоритетною роллю соліста-віртуоза, та симфонізований, що відрізняється більш узагальненим «симфонічним» змістом та значимістю оркестру у побудові цілого. У 1930–1940 рр. помітні ознаки нової актуалізації жанру. Композитори, спираючись на різні існуючі моделі й типи, наповнюють концертні твори сучасним змістом, трансформуючи їх відповідно до поставлених творчих завдань.

У творчому доробку А. Хачатуряна жанр інструментального концерту посідає особливе місце, будучи найбільш органічною сферою реалізації його

дарування. Концертні опуси, які створювались протягом 1935–1968 років, віддзеркалюють динаміку еволюції індивідуального стилю композитора. Шестикратне звернення до цього жанру є не випадковим та пояснюється вродженою виконавською спрямованістю композитора («інструментальність» мислення), прагненням публічності, схильністю до різних проявів декоративного, віртуозного, драматургічного, що входять до комплексу ознак, притаманних феномену концертності.

Традиція об'єднання творів першої тріади у єдиний метацикл виникла завдяки Г. Хубову, який у своїй монографії про А. Хачатуряна вперше розглянув їх як єдиний «концерт концертів» (Г. Хубов). Такому поєднанню сприяли структурна схожість, а також спільність змістового плану концертів для фортепіано, для скрипки та для віолончелі з оркестром, яка проявляється насамперед у других повільних частинах (*Andante*).

Задум одночастинних концертів-рапсодій від початку передбачав циклічність, як і тріада сонат для струнних *solo*, поєднаних спільними ідеями. Окрім структурних та семантичних зв'язків в межах кожної тріади простежується також зв'язок між тріадами. Системна єдність всіх трьох інструментальних метациклів насамперед забезпечується стильовою домінантою, яка у дослідженні розуміється як провідний чинник (фактор), що зумовлює єдність системи музично-мовленнєвих ресурсів у процесі створення та інтерпретування музичних текстів. Вплив цієї домінанти очевидний не тільки у сфері інструментальної, але також і симфонічної (три симфонії), вокально-симфонічної (Три концертні арії для високого голосу з оркестром) та балетної творчості, про що сказано вище.

Специфіка втілення концертності обумовлюється особливостями творчого мислення та світовідчуття композитора. Наведені у першому розділі факти біографії, твори, які належать ранньому періоду, свідчать про вроджену схильність композитора до виконавства, публічності, репрезентативності, що входять до комплексу атрибутів концертності.

З іншого боку, втілення концертності у творах А. Хачатуряна має свою специфіку, обумовлену особистісними та національними властивостями автора. Музична спадщина Вірменії представлена різноманіттям народного, церковного та професійного напрямків. Починаючи від VIII століття пануючи позиції у вірменській музиці отримує *монументально-декоративний стиль*.

Особливої уваги в контексті дослідження заслуговує жанр тагу – один з чотирьох основних жанрів церковної музики середньовічної Вірменії, якому властивий концертно-віртуозний характер. Характерною ознакою цього жанру є поєднання зосередженості думки із раптовою патетикою. До найкращих його зразків належать твори вірменського середньовічного поета, філософа, богослова Г. Нарекаці, вершиною творчості якого є лірико-містична поема «Книга трагедії», що належить до числа шедеврів світової середньовічної літератури. Особливість стилю цього твору полягає у «зближенні начал, які представляються несумісними – гучного вітійства та тихої медитації, гри зі словами та вникання в зміст, що лежить за ними» (С. Аверінцев).

Певна схожість помітна й у творах А. Хачатуряна. За «рубенсівською» розкішшю, вітійством та декоративністю приховано схильність до самозаглиблення: віртуозність межує з медитативністю та рефлексією, діалогічність поєднується з монологічністю, есктравертність з інтровертністю. І саме жанр концерту, синкретичний за природою (виконавсько-композиторський), антитетичний по духу (змагальність / згода), якнайкраще втілює таку суперечливу єдність.

Віртуозність – одна з визначальних якостей музики вірменського композитора, так само є глибоко укоріненою у національному світовідчутті. Як приклад у роботі наведено філософсько-літературний доробок вірменського філософа V століття, представника Александрійської філософської школи – Давида Анахта (Непереможного). Характеризуючи його творчість, О. Лосєв відмічає особливість методу філософствування. Вчений називає таку манеру «віртуозністю думки», порівнюючи її з віртуозною грою скрипаля чи піаніста.

Наведені приклади доводять правильність гіпотези про національну укоріненість комплексу концертності, притаманної творам А. Хачатуряна, та пояснюють її природу. Результатом взаємодії європейської та національної (індивідуальної) форм концертності є ускладнення жанру інструментального концерту, посилення у ньому монологічного та інтровертного начал.

У першій тріаді ця специфіка втілюється насамперед у зонах каденцій, які набувають ознак психологізації, перетворюючись на каденції-монологи. Вже у Фортепіанному концерті були сформовані три типи інструментального монологу, який отримав подальший розвиток у наступних творах А. Хачатуряна: патетичний ораторський, інтровертний внутрішній та віртуозний монолог героя-персонажа (концертна форма). У другій тріаді монологічність визначила форму творів, які віднесені до типу «концерту-монологу». У третій тріаді, що є прикладом «редукованої концертності» монологічність впливає на зміст та форму, входячи у назву однієї з сонат (Соната-монолог для скрипки *solo*). Разом з тим у цій тріаді відбувається поліфонізація монологу, що призводить до симфонізації камерного у своїй основі жанру сольної струнної сонати без супроводу.

Виявлені закономірності будуть проілюстровані на прикладі трьох інструментальних тріад А. Хачатуряна у наступних розділах дисертації.

РОЗДІЛ 2

ДІАЛОГІЧНІ ФОРМИ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕРТНОСТІ

Розуміння жанру як моделі, генотипу, яке склалось у музикознавстві, передбачає, що існує усталений набір якостей, які формують жанровий канон. Механізм творчості виражається в індивідуалізації цього канону, обумовленій психологією особистості митця (композитора), авторською концепцією. Таким чином у жанрі відбивається специфіка індивідуального творчого стилю.

Так само у жанрі віддзеркалюються й світоглядні характеристики певної історичної епохи, до якої він належить. Інструментальний концерт належить до категорії жанрів-довгожителів, який зі зміною історичних періодів пережив значну трансформацію: від духовних хорових концертів та Concerto Grosso до усталених моделей класичного та романтичного концерту для соліста (або солістів) з оркестром¹.

Протягом XX століття, в період жанрово-стильової множинності інструментальний концерт набуває нової актуальності, посідаючи особливе місце у творчості найвидатніших композиторів, серед яких М. Равель, Б. Барток, П. Хіндеміт, І. Стравінський, А. Берг, А. Шенберг, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Хачатурян, А. Шнітке та багато інших. Буття жанру у XX столітті характеризується великою кількістю модифікацій: від роботи за моделями барокового, класичного, романтичного концертів (звісно, оновленими у відповідності до віянь часу) до створення мішаних жанрів і навіть антижанру («1 + 16 + ..., Неконцерт для скрипки та струнних» В. Рунчака).

Складне та суперечливе XX століття породжує безліч варіацій існуючих моделей. Зміст концертних творів максимально індивідуалізується, породжуючи нові жанрові моделі. Основні та побічні ознаки міняються місцями. Засадничі для концертного жанру принципи діалогічності та гри у другій половині минулого століття посунені на периферію. Жанр оновлюється

¹ Докладніше про історичні форми жанру інструментального концерту – у першому розділі.

через включення у нього, здавалося б, несумісних з його природою категорій трагічного та рефлексивного.

Концертні твори А. Хачатуряна віддзеркалюють процеси, що відбувались у сучасній йому музичній культурі. У першій інструментальній тріаді – інструментальних концертах для фортепіано, для скрипки та для віолончелі з оркестром – композитор нібито переживає етапи становлення жанру, апробує існуючі діалогічні моделі жанру. У другій – тріаді концертів-рапсодій – звертається до одночастинної композиції, що наближається до типу «концерту-монологу» (О. Уткін).

Фортепіанний та Скрипковий концерти А. Хачатуряна є індивідуалізованим трактуванням двох основних типів інструментального концерту, що склались на початок ХХ століття¹. В основі Фортепіанного концерту – модель великого тричастинного симфонізованого концерту – «концерту-симфонії» (Е. Фінкельштейн). В основі Скрипкового – модель віртуозного концерту, «концерту-гри» (Е. Фінкельштейн). Відштовхуючись від існуючих моделей, композитор вибудовує власну хачатурянівську форму, на яку спирається в останньому опусі першої тріади – Концерті для віолончелі з оркестром, одночасно долаючи її, розхитуючи вироблені структурні принципи.

Розглянемо ці моделі більш детально.

2.1 Концерт-симфонія

Основною ознакою «концерту-симфонії» Е. Фінкельштейн вважає «...направленість на вираження узагальненої симфонічної концепції». Вчений додає при цьому, що «...сама по собі наявність солюючого інструмента у цьому різновиді жанру <...> передбачає посилення <...> ролі віртуозного начала» [111, с. 88].

І хоча згідно запропонованій гіпотези концертність є стильовою домінантою творчості А. Хачатуряна, її поєднання з симфонізмом у тих чи

¹ Детальніше про типологію жанрів інструментального концерту та симфонії – у статті Е. Фінкельштейна [111, с. 79-97.].

інших формах присутнє у всіх його великих симфонічних партитурах. В одному з листів композитор навіть прямо називає Фортепіанний концерт симфонією¹.

У Концерті для фортепіано з оркестром (1936) вплив симфонізму помітний як на ідейно-образному рівні, так і на композиційно-драматургічному. Драматургія Концерту розвивається через протиставлення індивідуального (*solo*) і загального (*tutti*). Саме так тлумачить симфонізм музикознавець вірменського походження А. Адамян, на думку якого симфонізм – це «...той принцип художнього мислення, який прагне пізнати дійсність як суперечливу єдність двох начал: індивідуального та загального, особистісного та історичного, коротко кажучи як єдність людини та середовища» [2, с. 129].

Поєднання симфонізму та концертності – результат синтезу національного (історична пам'ять вірменського народу) та особистісного (природний артистизм композитора). Характерну для цього твору двоєдність у свій час помітив Д. Шостакович, зазначивши, що «...у цьому Концерті А. Хачатуряну вдалося поєднати віртуозне багатство зі змістовною глибиною»² (Розрядка В. Юзефовича – *О.В.*).

Невипадковим був так само і вибір солюючого інструмента. Починаючи з часів бароко більшість інструментальних концертів створювались композиторами для себе або для виконавців з ближнього кола. Вже на етапі задуму композитор зазвичай яскраво уявляє майбутнього соліста-виконавця³. На початку роботи над Фортепіанним концертом А. Хачатурян не мав таких орієнтирів. Всупереч поширеній версії, присвячення Л. Оборіну з'явилося лише у другому виданні. На першому показі твору в класі тодішнього ректора

¹ «...мій Фортепіанний концерт – це, звісно, симфонія»: з листа Г. Тігранову 28 грудня 1966 р., [117, с. 196]

² Зі статті Д. Шостаковича «Подлинная народность» // газета «Коммунист», Єреван, 1963 р., 6 червня. Процитовано за книгою Юзефовича [146, с. 91].

³ Саме так сталося пізніше зі Скрипковим та Віолончельним концертами А. Хачатуряна, які призначались, відповідно, для Д. Ойстраха та С. Кнушевицького.

Московської консерваторії Генріха Нейгауза автор виконав твір власними силами, поєднуючи партії фортепіано та оркестру¹.

Імовірно, рояль якнайкраще відповідав масштабному задуму. «Мене приваблює універсальність фортепіано – скаже А. Хачатурян пізніше, – його багатогранні ресурси, що надають можливість втілити всю амплітуду людських емоцій» [146, с. 86]. Звісно, жоден інший інструмент неспроможний зрівнятися з симфонічним оркестром ані за об'ємністю звучання, ані за діапазоном, ані за артикуляційним різноманіттям, яке дозволяє досягати як співу на роялі, так само й ударного трактування цього інструмента. Усі ці можливості було реалізовано композитором в яскравій, віртуозній, різноплановій фортепіанній фактурі Концерту.

Категорія гри – одна з найважливіших складових концертності, в цьому творі відійшла на другий план. Опосередковано гра втілюється у драматургічності циклу, три частини якого постають трьома актами музичної драми, а також у блискучій віртуозній партії соліста. З наведених вище атрибутів концертності на першому плані опинилось протиставлення *tutti* та *solo*. Причому цю антитезу у Фортепіанному концерті доведено до крайнощів: дієва головна партія виконується солістом у супроводі оркестру, разом з ним, у той час як побічна партія розділена на дві частини, довша та найбільш значуща з яких виконується солістом *solo* без супроводу оркестру.

Принцип симфонізму проявлений як у багатстві оркестрової партії, так само й в організації форми (структури) твору. У межах першої частини рельєфно відособлені чотири розділи, що втілюють «узагальнену концепцію людського буття», запропоновану М. Арановським [9]. Симфонічною єдністю просякнутий і цикл загалом, зцементований єдиною лейтінтонацією, яку більш детально буде розглянуто далі.

Поява Концерту для фортепіано з оркестром стала значною подією не тільки у творчій біографії А. Хачатуряна, ознаменувавши початок періоду

¹ Детальніше про це у книзі «Арам Хачатурян. Страницы жизни и творчества. Из бесед с Г.М. Шнеерсоном» [120]

зрілості, але також у низці великих інструментальних концертних циклів радянської композиторської школи 1930–1940-х рр. Після прем'єри, що відбулась у 1937-у році¹, ім'я А. Хачатуряна почали згадувати поряд з іменами вже визнаних композиторів: М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича. Саме цей твір приніс йому світову славу, захопивши американську публіку після прем'єрного виконання, яке відбулось 14 лютого 1942 року². Саме цей твір Д. Шостакович називав «...одним з найкращих творів цього жанру, створених у нашому (тобто ХХ – *О.В.*) столітті» [8, с. 16].

Епістолярна спадщина А. Хачатуряна 1935–1936 років дає можливість часткової реконструкції атмосфери, в якій народжувався Фортепіанний концерт. Спогади, записані Г. Шнеєрсоном³, дозволяють наблизитися до розуміння глибинних прагнень композитора. У порівнянні з листами 1930–1940-х років мемуари останнього періоду життя часом звучать як одкровення, на яке композитор не наважувався раніше.

До написання свого першого інструментального концерту А. Хачатурян підійшов з особливою відповідальністю. Цей твір мав стати першим вірменським концертом для сольного інструмента з оркестром. Він вірив, що твір зможе «...розбурхати уми <...> та змусить майбутніх справжніх майстрів подумати про цей жанр на національному матеріалі та відштовхнутися від вже існуючого досвіду у цьому напрямку». У тому самому листі він пише, що «твір обіцяє бути урочистим та шикарним». [117, с. 19]

Про життєві цілі, які ставив перед собою молодий композитор, свідчить знайдена в архівах автобіографія, написана ним у 1928–1929-му роках. Будучи студентом Державного музичного технікуму імені Гнесіних, який лише робив

¹ Московська прем'єра Фортепіанного концерту відбулась у рамках відкриття Декади радянської музики. Ленінградська прем'єра співпала з першим виконанням П'ятої симфонії Д. Шостаковича 21 листопада 1937 р. [125, с. 451].

² У сезоні 1942–1943 рр. у різних містах США Концерт був виконаний В. Капеллом у супроводі Бостонського симфонічного оркестру під батutoю С. Кусевицького більше сорока разів з незмінним успіхом та став улюбленим та найбільш очікуваним твором у репертуарі молодого піаніста, якому на час прем'єри виповнилось двадцять років.

³ Книга вийшла друком у 1982 р., спілкування біографа з композитором відбувалось з листопаду 1969-го по березень 1974-го року.

перші кроки в області композиції, А. Хачатурян вже тоді бачив своє призначення у тому, аби «...подати вірменську музику з її мелодичними та ритмічними багатствами у переломленні європейської композиційної техніки. <...> Зробити нашу (тобто вірменську – *О.В.*) музику надбанням усіх народів...» [117, с. 18]. Пізніше, у листі музикознавцю А. Гаямову ця мета набуває більшої конкретики: «Скільки б я не вагався між різними музичними мовами, все одно я залишусь вірменином. Але вірменином-європейцем, не азіатом, вірменином, що разом з іншими *змусить Європу та весь світ слухати нашу музику*. І, слухаючи цю музику, вони мають неодмінно сказати: розкажіть нам про цей народ, покажіть нам цю країну, яка має таке мистецтво. Ось мрія мого життя...» (курсив мій – *О.В.*) [Там само, с. 38].

Перші великі симфонічні опуси стали втіленням омріяної мети. В інструментальних творах, які не мають вербальної програми, віддзеркалено багатовікову історію нації, яка неодноразово зазнавала важких випробувань. Кульмінацією цих страждань став Геноцид вірменського народу (Мец Егерн), датою початку якого вважається 24 квітня 1915 року. Трагедія торкнулась кожної вірменської сім'ї. Не обійшла вона і родину А. Хачатуряна: уся рідня матері майбутнього композитора зазнала фізичного знищення, його батьки разом з двома молодшими синами (майбутньому композитору тоді не виповнилось й дванадцяті років) змушені були втекти на Кубань, пройшовши більшу частину шляху пішки [146, с. 18].

Наприкінці життєвого шляху, розповідаючи про зміст одного з епізодів¹ Першої симфонії, А. Хачатурян, зауваживши, що «...не любить любових перекладів музики вербальною мовою...», тим не менш, надає таке тлумачення: «... у даному випадку це було *віддзеркаленням думок про минуле* (курсив мій – *О.В.*). «Я згадую, – продовжує композитор, – одну відому картину, яку можна було побачити у багатьох вірменських рідинах. На ній зображено руїни, знищене місто Ані, колишню столицю Вірменії. Біля цих руїн жінка –

¹ Йдеться про трагічний епізод у фіналі Першої симфонії – *Meno mosso. Recitando molto espressivo*, що переходить в *Esaltato e con fervore, sospirando*.

узагальнений образ матері-батьківщини – печальної, сповненої журби... Ця картина мені запам'яталась з дитинства та саме її я закарбував у середньому епізоді фіналу».¹ [120, с. 79].

Погляд у минуле – один з проявів рефлексії, яка є важливою складовою світовідчуття А. Хачатуряна. Викреслювання рефлексії з уявлення про художнє мислення та світовідчуття композитора сприяє створенню хибної «стильової настройки» інтерпретаторів та слухачів.

На жаль, про зміст Концерту для фортепіано з оркестром не залишилось таких спогадів. Однак загальний настрій твору продовжує той напрямок, що походить від Першої симфонії. Посунувши на другий план одну з головних рис жанру – розважальність, А. Хачатурян створює концерт-драму, концерт-симфонію, користуючись при цьому можливостями концертного жанру: комунікативна спрямованість, діалогічність, віртуозність фактури, направленість на слухача ніби реалізують таким чином згадану програму – *«аби змусити весь світ слухати нашу музику»*.

Концерт для фортепіано з оркестром *Des-dur* написаний у формі тричастинного сонатно-концертного циклу: 1. *Allegro ma non troppo e maestoso*, 2. *Andante con anima*, 3. *Allegro brillante*. Спираючись на традиційну тричастинну модель великого романтичного симфонізованого концерту, автор підкоряє її власному задуму. Як за змістом, так і за складом засобів виразності цей твір навряд чи можна віднести до романтичного напрямку. Н. Шахназарова, згадуючи цей концерт, говорить про його умовну «бароковість». Дослідниця побачила ознаки бароковості насамперед у «пишності та гучності фактури» [139, с. 110].

Втім, окрім яскравої декоративності, властивій бароковому мистецтву, у партитурі Фортепіанного концерту панує вкрай притаманна бароковому

¹ Раніше, в одному з листів 1930-х рр. А. Хачатурян, на прохання невстановленого слухача, пояснює зміст симфонії дещо інакше: «Я хотів показати в цьому творі радість нашого життя, мудрість нашої дійсності. У симфонії зустрічаються також настрої минулого – «сум, туга, печаль» як контраст до нашої сучасності» [117, с. 25]. Очевидно, що в останні роки життя в розмовах з Г. Шнеерсоном він був значно відвертішим.

світосприйняттю *антитетичність*¹, що у даному випадку є віддзеркаленням антитетичної складової мислення композитора (вище, на прикладі поезії Г. Нарекаці було показано національну укоріненість цієї властивості). Ознаки барочного світосприйняття простежуються скрізь: у гіперболізації співставлення крайніх регістрів, крайніх динамічних градацій, у розвитку тематизму (ядро– розгортання), у перебільшеному протиставленні *tutti* та *solo*, в антитетиці пристрасного, екстатичного та рефлексивного. Тож зовсім не випадковою є поява сарабандної ритмоформули у ламентозній темі середньої частини Концерту².

У Фортепіанному концерті вибудовується характерна структура хачатурянівського концертного циклу, яка повторюється далі у двох інших творах першої тріади – Скрипковому (1940) та Віолончельному (1946) концертах: невеликий оркестровий вступ *tutti*, обов'язкова наявність розгорнутої сольної каденції та повернення теми головної партії першої частини у фіналі, що створює тематичну арку та поєднує тричастинний цикл у єдине ціле.

На відміну від більшості романтичних концертів, де друга частина виконує роль ліричного інтермецо та відрізняється лаконізмом і простотою, у середній частині (*Andante con anima*) Фортепіанного концерту, так само як і у двох наступних, рівень напруги, що був досягнутий у першій частині, зберігається, чи навіть збільшується. Тож *Andante*, замість «ліричного острова», набуває значення ще одного акту інструментальної драми, не поступаючись за рівнем драматизму першій частині.

У другій частині послідовно втілюється ідея суперечливого поєднання особистісного та позаособистісного. Вона отримує продовження так само у фіналі, який розпочинається майже як звичайне фінальне рондо. Однак вже у першому епізоді (який можна також тлумачити як побічну партію) тематизм

¹ Докладніше про «гармонію антитез» у книзі М. Лобанової [48]

² Невипадковість вибору сарабандної ритмоформули у Фортепіанному концерті підтверджується повторним зверненням до неї у повільній темі Концерту-рапсодії для фортепіано з оркестром (1968 р.).

драматизується, а розгорнута речитативно-медитативна каденція, яка порушує традицію своєю «невіртуозністю», виходить на рівень філософської кульмінації всього циклу¹.

Три самостійні частини Фортепіанного концерту асоціюються із трьома актами театральної драми, яка розгортається перед слухачами. Драматичне є близьким натурі композитора. Невипадково він – автор двох видатних балетів (що з'являться дещо пізніше, сформувавши сприйняття А. Хачатуряна саме як автора балетів), музики до драматичних спектаклів та кінофільмів. Драматургічність його мислення колись помітив режисер Ю. Завадський: «Я завжди поєдную ім'я Хачатуряна з театром. І справа не тільки в тому, що багато <...> з його творів напряду пов'язані з театром, музичним та драматичним. Уся його музика, включаючи чудові симфонії та інструментальні концерти, просякнута внутрішнім драматизмом, вона завжди дієва та у високому сенсі цього слова театральна» (курсив мій – О.В.). [36, с. 34]².

У партитурі Фортепіанного концерту композитор широко використовує прийоми, що походять від театру або кінематографічного мистецтва: співставлення планів, прийом завіси, який відчувається часом майже на візуальному рівні, прийоми світла та тіні та, власне, природа розгортання драматургії концертного циклу.

Перша частина написана у сонатній формі зі вступом та кодою. Експозиція, розробка та реприза контрастують за характером руху (*Allegro ma non troppo e maestoso – Allegro vivace – Tempo I*). У межах експозиції рельєфно розмежовано зони головної та побічної партій. Співвідношення темпів у межах

¹ Три сольних каденції, розташовані у першій частині та у фіналі, відрізняються не тільки за змістом, але й за фактурою: перша – колористична, друга – полістилістична, третя – орнаментальна, імпровізаційна. Їх об'єднує стиль автора, що походить від специфіки мислення – здатності комбінувати, здавалося б, несумісні явища. Вірогідно, одна з основ такого способу мислення – у синтетичній природі вірменського етносу, що надає можливість тлумачити принцип комбінаторики як один з проявів національного світовідчуття.

² Більш докладно про драматургічність мислення композитора – у статті Варданян О.І. «О «драматургичности» инструментальных произведений А.Хачатуряна и возможностях ее реализации в исполнительской интерпретации (на примере Концерта для фортепиано с оркестром)» [24].

першої частини, відокремленість партій (фермати, паузи між розділами) допускає трактування першої частини як самостійної одночастинної композиції, розділи якої відповідають чотирьом частинам симфонічного циклу. В їхній послідовності простежується ідея втілення чотирьох іпостасей людини (концепція М. Арановського): вступ та головна партія відповідає іпостасі Діючої Людини, побічна партія – Людині Мислячій (рефлексуючій), розробка – скерцо, гра – Людина, що грає, реприза, кода – зона узагальнення – Людина Суспільна.

Відштовхуючись від моделі романтичного симфонізованого концерту, композитор разом з тим порушує традицію. Початковий темп *Allegro ma non troppo e maestoso* та його авторське метрономічне позначення $\text{♩} = 108-116$ – дещо повільніше звичного концертного *Allegro*¹. Характер *Maestoso* та тридольний метр створюють настрій урочистого архаїчного маршу.

Використання всієї оркестрової моці – ударних (оркестровий вступ починається ударом у барабан (*Cassa*)), дисонуючих «акордів-вигуків» в партії мідних духових та контрастне співставлення дерев'яних духових – сприяє посиленню архаїчності. Зі вступом соліста відбувається різке переключення оркестрової фактури: *tutti* змінюється акомпануючим квітетом струнних та литавр, що «відміряють» першу долю на початку кожного мотиву. Всі засоби направлені на те, аби тема у виконанні соліста прозвучала максимально рельєфно.

Симфонізм як композиційний метод обумовлює поєднання всього тематичного матеріалу єдиною інтонацією. Значущість інтонації, яка лежить в основі усіх тем Концерту, можна зрозуміти зі слів А. Хачатуряна, який назвав її «лейтмотивом свого музичного життя» [120, с. 82]. Ця інтонація – хід від медіанти до домінанти, який по-різному варіюється у кожній з частин Концерту.

¹ Варто уточнити, що у ранньокласичних концертних циклах, таких як Скрипкові концерти Й. Гайдна, доволі часто трапляються випадки повільних перших частин у темпі *Moderato*. Однак у подальшому таке трактування першої частини переходить до розряду виключень.

Приклад 2.1.

Похідна лейтінтонація всіх тем Концерту для фортепіано з оркестром



У цьому ході наявні ознаки національного. Схожі інтонації знаходимо у цілій множині вірменських пісень і танців. Оспівування терцових ходів є характерним для вірменського фольклору та церковної музики. Національним началом просякнута також складна, різноманітна ритміка – неквадратні структури, ритмічні збивки, перемінний метр. Національний колорит переданий фактурними, оркестровими засобами. Речитативність, ораторський тон Концерту так само є породженням національного світовідчуття¹.

Ядро теми головної партії першої частини – один з багатьох варіантів вказаного лейтмотиву: хід від медіанти до домінанти через понижений шостий ступінь: «...здавалося б, дрібниця, – відмічає композитор, – але його треба було почути, ризикнути саме *так* модифікувати улюблену інтонацію». [120, с. 82].

Приклад 2.2.

Ядро теми головної партії першої частини Фортепіанного концерту:



Через таку модифікацію виразальні можливості інтонації зростають: зменшена кварта посилює напругу, а низхідна секунда в залежності від

¹ Більш докладно про інтонації «ораторсько-віщального характеру», властиві вірменській народній та релігійній музиці – у першому розділі цього дослідження.

ритмічного оформлення звучить затято або перетворюється на жалісний стогін. У побічній партії через зміну артикуляційних засобів та відсутність акценту на домінанті «лейтмотив» втрачає ознаки вольового, імперативного та перетворюється на жалісно-запитальний. Те саме інтонаційне ядро у зменшенні (шістнадцятками), яке робить його подібним до стиснутої пружини, знаходимо у віртуозних пасажах у розробці. Токатна тема фіналу будується на обіграванні дзеркального ходу від медіанти до домінанти.

Тема головної партії розгорнута, багатопланова. У перших тактах вона проходить декілька стадій – від *Des-dur* до *es-moll* – майбутньої тональності побічної партії: від мужнього начала до жіночого, від маркатованої акордової фактури до октавного унісону *legato*. Вже у межах цієї теми закладено антитетику дієвого та рефлексивного.

Але в цілому у головній партії домінує загальне. Мотив тридольного маршу поєднує учасників дії. При цьому солісту завжди належить грати провідну роль. Фактура сольної партії має яскраво віртуозний характер. Тема розвивається через повернення мужнього маршу, який переростає у діалог соліста з оркестром. Головна партія завершується резюмуючим проведенням теми в оркестрі *Tutti ff*, де соліст зливається з оркестром у загальній кульмінації.

Фактурне рішення цього фрагменту чимось нагадує туттійний вступ до першої частини Першого концерту для фортепіано з оркестром П. Чайковського. Однак у П. Чайковського мелодія гімнічного складу супроводжується дзвоною трактовою фортепіано, що підкреслює російське походження твору. Тоді як А. Хачатурян продовжує лінію танцю-ходи, натхненного вірменськими чоловічими військово-героїчними танцями¹.

¹ Серед вірменських чоловічих танців переважають мотиви боротьби, охоти, войовничості. Танець часто стає свого роду театальною дією, у якій зображено боротьбу двох чоловіків або гуртів, які «змагаються» один з одним «стінка на стінку». Один з прикладів, що має власні семантичні засади – «Танець сасунців». Образний зміст цього танцю відображений у поетичних та музичних творах (Геворг Емін «Сасунцинері пар», п'єри А. Бабаджаняна та А. Арутюняна з такою назвою).

Драматургічним центром побічної партії стає каденція соліста, розміщена у другій половині побічної партії¹. Вона є уособленням індивідуального. Основний зміст цієї каденції-монологу складає не лірика, як це буває зазвичай, а *рефлексія*, що є нехарактерною для жанру інструментального концерту, та особливо для каденції, яка за традицією стає зоною маніфестації віртуозної майстерності². В цьому її надзвичайність та візіонерство композитора, який, зазирнувши у майбутнє, випередив час, коли категорія рефлексії проникла у всі напрямки художньої творчості.

Зі складових комплексу концертності в цьому розділі домінує імпровізаційність та *внутрішня діалогічність*. Каденція постає як розмірковування, переосмислення сказаного раніше в оркестровому викладі теми побічної партії. Автор всіляко підкреслює її інтровертність, у тому числі за допомогою динамічних ремарок, діапазон яких коливається у межах від *pp* до *mf*.

Оркестровий та сольний розділи побічної партії протиставлені одразу за кількома параметрами. Оркестровий виконується групою інструментів – солюючим гобоєм, скрипкою та віолончеллю підкреслено відсторонено, ніби тільки описуючи навколишній стан. Розділ базується на принципах ансамблевого музикування. Оркестр, який представляє зовнішній світ, протиставлений особистісному, суб'єктивному у партії соліста.

Початок каденції відмічений ремаркою *Pochissimo meno mosso*. Соліст спершу повторює тему, яку оркестр залишив ніби на півслові. Однак уповільнений темп, інша гармонія супроводу теми і фактурне обрамлення, що містить безліч фігуритур, «змінює освітлення», роблячи його більш теплим, особистим, суб'єктивним. *Імпровізаційність* проявляється через порушення квадратності, велику кількість темпових відхилень, речитативний характер

¹ Більш детально про специфіку каденцій Фортепіанного концерту у статті О. Варданян. Фактурное решение каденций в Концерте для фортепиано с оркестром Арама Хачатуряна [27].

² Каденції у Фортепіанному концерті виконують важливу функцію, дозволяючи виконавцю продемонструвати усі грані віртуозності, яка розуміється і як досконалість виконавської майстерності, і як «віртуозність думки» (О. Лосєв).

заключної фрази *Lento (poco marcato)*, якою готується перехід до зони розробки. Протягом п'ятдесяти шести тактів відбувається зміна станів, темпів, характерів: *sostenuto, accelerando poco a poco, ritenuto, molto ritenuto, a tempo, giocoso, Lento*. Але все це відбувається ніби не наяву, а десь всередині – у вигляді спогадів – похмурих і світлих, переживань, роздумів, сумнівів, запитань.

Розробка, безумовно, є зоною демонстрації віртуозного, домінування руху та дієвості. Ідея концертності втілюється засобами *діалогічності* (діалог тембрів) та *віртуозності* (у віртуозній партії соліста). Реприза повертає перший темп (*Tempo I*) та тональність *Des-dur*. Головна партія в репризі більш стиснута, динамізована. Побічна партія набуває пасторального характеру та, на відміну від експозиції, проходить в партії оркестру за участі соліста, який обрамлює її пентатонічними фігураціями (гра тембру та ритму). В оркестрі солюють кларнет та флейта. Солоїст лише зрідка виходить на перший план (*mp dolce*), ненадовго повертаючи споглядально-мінорний стан. Сумно-філософський «коментар» бас-кларнету та темпове уповільнення (*Tempo moderato*) готує ще одну каденцію.

Друга каденція протилежна першій. Вона більш розгорнута та більш традиційна, будучи зоною демонстрації віртуозності. У межах каденції чітко окреслені три різних за характером розділи. Крайні її частини наближаються до віртуозних каденцій, побудованих на матеріалі тем концерту. Темп *Vivo (sostenuto poco a poco accelerando)* та токатна фактура перекликаються із розробкою, звідки запозичена остигата пульсація восьмими у партії лівої руки в низькому регістрі. У середній частині каденції (*Molto sostenuto, rubato*), однак, композитор переходить до пристрасного речитативу, який базується на імпровізаційності, надаючи виконавцю максимальну свободу.

У коді відбувається тріумфальне повернення теми головної партії та головної лейттеми концерту. *Tempo I* поступово сповільнюється (*allargando – a tempo, ma piu maestoso*), посилюючи архаїчно-маршевий характер музики.

Друга частина – *Andante con anima* – продовжує образ ходи, але повільної, що походить від сарабандної ритмоформули. У цій частині урочистий марш змінюється опoетизованою скорботною процесією. Як було вказано вище, середня частина за глибиною змісту та трагізмом значно перевершує межі ліричного інтермецо. Шляхом синтезу традиційного для європейської культури жанру із закріпленою за ним траурною семантикою¹ та національного в своїй основі тематизму, А. Хачатурян досягає відповідного стану. Схожий синтез глибоко трагічної вірменської народної пісні та секвенції *Dies Irae*, що є загальнозрозумілим образом страждань та смерті, пізніше буде запроваджений ним у другій частині Другої симфонії (1942 р.) – «Симфонії з дзвоном».

Форма *Andante* може розглядатися як тричастинна з динамізованою репризою та кодою. Головна кульмінація частини припадає на кінець середнього розділу, тобто приблизно на точку золотого перетину, роблячи всю частину надзвичайно гармонійною.

Тематизм *Andante* повністю походить з початкової теми. Високий регістр, майже відсутній у першій частині (за виключенням деяких місць у побічній партії) створює особливий настрій – відчуття крихкості, невагомості, просвітленої печалі. Вже в оркестровому вступі всі засоби – тональність *a-moll*, оркестровка (тонічний ля-мінорний тризвук у партії струнних *con sordino*) – направлені на створення образу простоти та відстороненості. Тема вступу, яка проводиться у партії бас-кларнету, фактично є простим оспівуванням двох тризвуків – ре-мінорного та сі-бемоль-мінорного. Тембровими та регістровими засобами заданий тон гнітючої зосередженості, що створює максимально контрастний фон для теми, яка ніби витає у повітрі над оркестровою фактурою².

¹ Йдеться про жанр сарабанди у її пізній версії, з притаманним їй скорботним характером, повільним темпом, що відповідає танцю-ході, характерною ритмоформулою та траурною семантикою.

² У своєму аналізі Г. Хубов називає другу частину Фортепіанного концерту «симфонічною арією» [132, с. 142]. При цьому він старанно обходить всі «гострі кути», які знаходяться у зоні кульмінації. Враховуючи масштаб цієї частини та її драматизм, хоча і з деякими застереженнями, *Andante* може розглядатися як інструментальна версія розгорнутої арії *lamento*.

Про фольклорне походження теми другої частини А. Хачатурян розповідає в одній зі своїх статей: «Це була доволі легковажна за характером міська східна пісенька¹, яку я почув колись у Тбілісі та добре знайома будь-якому жителю Закавказзя»²:

Приклад 2.3.

Тема грузинської пісні, яка, за словами композитора, стала інтонаційною основою теми другої частини Концерту:



І далі продовжує: «Шляхом корінного переосмислення цієї мелодії, її розширення та суттєвого розвитку я прийшов до своєї теми».

Приклад 2.4.

Тема другої частини Фортепіанного концерту:



¹ У листі від 25 серпня 1935 року він наводить назву цієї пісні: «У другій частині концерту ліричному *Andante* проходить «Ме авара давдивар» («Гуляю я без потреби»). Не бійся та не кривись. Дуже ніжно та приємно вона проходить» [117, С. 17].

² За настроєм тема другої частини наближається до вірменської народної пісні «Братець мисливець», яку А. Хачатурян пізніше використав у Другій симфонії (1943 р.). і яка, за деякими даними, була забороненою в СРСР аж до часів Другої світової війни як пацифістська. Навряд чи можна вважати збігом, що ця пісня побудована на оспівуванні висхідного ходу від медіанти до доміанти та подальшому сходженні, що супроводжується мелізмами – «схлипуваннями».

Перший розділ тричастинної форми *Andante* складається з низки варіацій на тему, переосмислену композитором. Тема проводиться спочатку в партії соліста і лише потім переходить в оркестр, у партію скрипок (*senza sordine, mf espressivo*) та дублюється флексатоном¹.

А. Хачатурян у партитурі спеціально підкреслює, що «флексатон слід допускати до виконання лише за умови свистячого, а не дзвінкого тембру»². Особливий тембр, дублюючи партію скрипок, посилює невагомість теми. У процесі розвитку тема драматизується, до неї додаються нові голоси, ускладнюється партія соліста.

У середньому розділі цієї частини (*Poco più mosso*), який має характер розробки, розвиток відбувається за допомогою діалогічних реплік соліста та оркестру. Темп поступово прискорюється, доходячи у кульмінації до ремарки *Quasi allegro – Allegro vivace*. Прискорення темпу – ознака вторгнення віртуозного начала також і у середню, повільну частину.

Кульмінація у репризі другої частини є трагічним центром всього інструментального циклу. Динамічна шкала протягом всього лише сімнадцяти тактів долає діапазон від *sub.p* через *molto crescendo* до *ff*, й далі *fff appassionato* (тт. 156–173) (гіперболізація крайнощів). Трагізм цього розділу межує з божевільям. У музиці екстатичну напругу передано за допомогою низхідного хроматичного ходу дисонуючими акордами (*passus duriusculus*) у партії фортепіано, що супроводжуються сухими рівними акордами у високому регістрі у партії дерев'яних духових (флейта, гобой, кларнет), сигнальними октавами у партії валторн та неймовірним оглушливим *crescendo* у партії ударних.

Робота над Фортепіанним концертом відбувалась у рік смерті Комітаса – засновника вірменської класичної музики, який пішов з життя 22 жовтня

¹ Флексатон – перкусійний інструмент, який використовується у деяких оркестрових партитурах першої половини ХХ століття. Запатентований у 1924-му році у США. На час створення Концерту для фортепіано з оркестром, належав до числа новаторських інструментів. Застосовується у творах А. Онеггера («Антигона»), А. Шенберга (Варіації для оркестру; опери «З сьогодні на завтра», «Моїсей та Аарон», Д. Шостаковича (опери «Ніс» та «Леді Макбет Мценського уїзду») та інших.

² Примітка на с. 71 партитури Концерту для фортепіано [121]

1935 року¹. Ця подія, безсумнівно, не могла пройти для А. Хачатуряна непоміченою. Тому здається можливим припущення, що середній розділ другої частини написаний під впливом трагічної долі Комітаса², що стала уособленням великої трагедії вірменського народу.

У динамізованій репризі (*Tempo I*) поєднуються оркестрова міць та «фортепіанне *tutti*», яке охоплює всі регістри солюючого інструмента. Кода (*Lento*) виконує функцію післямови. Остання репліка фортепіано складається з трьох акордів з щемливими малими секундами та глухої оркестрової квінти *a – e* у відповідь:

Приклад 2.5.

Завершення другої частини:



Фінал. *Allegro brillante*. Функція фіналу у багаточастинному циклі полягає, з одного боку, у компенсації того, що не було реалізовано раніше, з іншого – у поєднанні циклу в єдине ціле. Перша та друга частини мали значне змістовне навантаження, тож поряд із ними фінал є зоною панування гри –

¹ Прах Комітаса був перенесений та похований у Єревані навесні 1936-го року. Відомо, що А. Хачатурян розпочав роботу над Концертом влітку 1935-го року. Написання концерту зайняло близько шести з половиною місяців.

² Комітас (справжнє ім'я Согомон Кеворк Согомоян, 1869-1935) – вірменський композитор, вчений-фольклорист, співак, хоровий диригент, педагог, засновник вірменської музичної етнографії. Після трагічних подій 1915-го року зазнав психологічної травми та був поміщений до психіатричної лікарні у передмісті Парижа, де і закінчив своє життя у жовтні 1935-го року.

однієї з найважливіших складових феномену концертності. У попередніх частинах ігрове втілювалось опосередковано – через віртуозність (майстерна гра на роялі) та театральність. Початок фіналу, нарешті, проходить під знаком ігрового в прямому сенсі цього слова.

Форма фіналу наближається до складної тричастинної з ознаками рондальності у першому розділі. На відміну від попередніх двох частин, фінал починається ніби одразу, без підготовки, у динаміці *f-ff*. Рухливий токатний тематизм викликає у пам'яті комічних персонажів з постановок, музику до яких композитор створював протягом 1927–1935 років у співпраці з Драматичною студією Будинку культури Вірменської РСР у Москві¹.

На початку фіналу відбувається узагальнення фактурних прийомів, які зустрічаються у партитурах інструментальних концертів видатних сучасників А. Хачатуряна: жорстка дисонуюча акордова фактура, викладена циклопічними стрибками, що охоплюють всю клавіатуру, нагадує твори І. Стравінського, соло труби – Фортепіанні концерти М. Равеля та Д. Шостаковича. Власне, і сам характер *Allegro brillante* наслідує традицію демонстрації віртуозного блиску та дотепної вигадки у змаганні соліста з оркестром. Закономірним видається припущення про те, що крайні частини фіналу – данина жанру та його найяскравішим представникам – сучасникам композитора.

Однак цю феєрію невдовзі перериває новий розділ: експресивний речитатив у партії соліста, що «ламає» драматургію, змінює напрямок розвитку. Музику середнього розділу фіналу – *Meno mosso ff espressivo e con fervore*² А. Хачатурян характеризує як «гарячу, вкрай напружену, екстатичну» [120, с. 91]. В основі тематизму цього епізоду – початкова тема фіналу, але у збільшенні та мінорній тональності (*f-moll*). За своєю функцією ця екстатична

¹ У біографічних виданнях згадується створення музики до спектаклів «Розорене вогнище», «Хатабала» Г. Сундуяна, «Східний дантист», «Багдасар ахпар» («Дядюшка Багдасар») А. Пароняна та інші.

² Ремаркою *con fervore* позначений той самий трагічний епізод Першої симфонії, про який сказано раніше. У наступних творах ремарка *con fervore* неодноразово зустрічається у зонах кульмінацій.

музика є предиктом до третьої сольної каденції (перші дві, нагадаємо, знаходяться у зоні побічної партії та перед кодою першої частини).

Каденція фіналу – остання можливість для вираження особистісного, що посідає у Концерті вагоме місце. У цьому її важливість та цінність. Фінал зазвичай є зоною безперервного руху, і зупинка цього руху є вкрай неординарною. Кардинальна зміна темпу та характеру – *Recitando e molto espressivo* (♩ = 54) перериває безперервний рух фіналу, порушуючи просторово-часовий континуум, у якому знаходиться слухач.

На відміну від першої та другої каденцій, які базуються, відповідно, на матеріалі побічної та головної партій, у третій каденції тематизм у звичному розумінні цього слова відсутній. Фінальна каденція – один з перших зразків інструментальної *каденції-монологу*. Монологічне передано засобами речитативних інтонацій, медитативності та «самодіалогу» («автокомунікації» за М. Лотманом).

Досліджуючи проблему рефлексії в музиці на прикладі симфонічної творчості Д. Шостаковича, Л. Шаповалова виділяє три типи моделей «...рефлексивних взаємин автора із суб'єктом музики» [138, с. 154]. У першій, «дискретній» моделі, як вказує дослідниця, «...автор не є учасником подій, ... для його появи у музичній драматургії <...> необхідні просторові переключення. У цьому випадку «...спочатку відбувається якась драматична подія, <...> і лише після цього – особистісна реакція на неї <...>, з подальшим осмисленням того, що відбулось...». Включення «авторського слова» у такому випадку віддзеркалюється у трансформації музичного часу, а саме: а) «у призупиненні часу або його «вилученні»; б) «у переключенні часу або короткочасному його “зсуві”» [Там само].

Саме зупинка часу робить цю каденцію особливою. Будучи невіртуозною у звичному сенсі, вона є надзвичайно складною для виконання, подібно до того, яким складним буває розгорнутий психологізований монолог у театрі чи кіно. При фактичній відсутності тематизму у традиційному розумінні,

вона є надзвичайно змістовною. Драматургія розгортається через зміну станів, діапазон яких коливається від інтровертного самозаглиблення до екстатичного ораторського монологу. Каденція не вкладається у звичні схеми, будучи свого роду квінтесенцією рапсодичної імпровізаційності, якою просякнута партитура Концерту. На відміну від другої каденції першої частини, що сходить до тріумфуючої коди, каденція фіналу завершується відходом у небуття – низхідним октавним ходом у глибини контроктави *diminuendo*.

Реприза повертає слухача у комічно-метушливий стан початку фіналу, який несподівано «влітає» у *Maestoso* – коду, в якій контрапунктично поєднуються дві теми: тема фіналу, що перетворюється на святкові юбіляції, та тема головної партії першої частини, яку ці фанфари «оспівують». Діалогічна змагальна кода завершується тріумфальним єднанням в основній тональності.

Таким чином, у Концерті для фортепіано з оркестром концертність стає провідником симфонічного змісту – антитетичного поєднання особистісного та позаособистісного, проєкцією якого стає антитетика *tutti* та *solo*. Жанр концерту найбільше відповідає цій ідеї, оскільки саме в ньому діалогічне (змагання / згода, *tutti* та *solo*) та монологічне (інструментальний сольний монолог) поєднуються у синкретичній єдності.

«Ліричний герой», у такому разі постає у двох іпостасях: як «Людина суспільна», над якою тяжіє історія вірменського народу (саме з минулого походять тьмяні тембри, архаїчні ритми, важкі уповільнені темпи), яка веде цей народ із завзятістю, що не знає перешкод (вираженням цієї завзятості є ораторські, вольові інтонації, пануюча позиція соліста), та як Людина рефлексуюча, яка дозволяє собі страждати, лише залишаючись на самоті. «Розкіш візерунку» є необхідною аби покрити «глибини страждаючого серця» (С. Аверінцев). Фортепіанний концерт, таким чином, набуває значення автопортрету А. Хачатуряна, вираження образу Автора.

Симфонічний масштаб Фортепіанного концерту, віртуозний блиск сольної партії і сьогодні надихає виконавців. У переліку піаністів, до репертуару яких входить цей Концерт – Лев Оборін, Еміль Гілельс, Яків Флієр,

Рудольф Керер, Михайло Воскресенський, Микола Петров (СРСР), Оксана Яблонська, Борис Березовський (РФ), Світлана Навасардян (Вірменія), Вільям Капелл, Артур Рубінштейн, Оскар Левант, Костянтин Орбелян (США), Моура Лімпані (Велика Британія), Алісія де Ларочча (Іспанія), Філіп Ентремон, Жан Ів Тібодє¹ (Франція), Марк-Андре Амлен (Канада) та безліч інших. Українську прем'єру Фортепіанного концерту здійснила у Києві у 1947 році Аріадна (Рада) Лисенко у супроводі Державного симфонічного оркестру УРСР під батuitoю Натана Рахліна².

Серед різноманіття існуючих на сьогодні записів для демонстрації особливостей виконавської реалізації «твору композитора» (термін В. Москаленка) обрано інтерпретаційні версії піаністів, яким належать прем'єрні виконання в СРСР (Л. Оборін, 1937 р.) та у США (В. Капелл, 1942 р.).

У процесі інтерпретування виникає діалог виконавця з автором, відбувається зустріч двох індивідуальних стилів³. Успішність, а у випадку прем'єрного виконання навіть подальша сценічна доля твору, значною мірою залежить від збігу масштабів особистостей інтерпретатора та композитора, їхніх темпераментів та цільності виконавської концепції. Важливість ролі виконавця підкреслював А. Хачатурян: «...наскільки багатою не була б фантазія автора, зафіксована у нотних знаках, темпових ремарках, динамічних відтінках, поки ці знаки не оживуть у звуках, музика є мертвою» [77, с. 186–187].

Описуючи механізми «відтворення» тексту виконавцем, В. Москаленко вказує на симбіотичну природу «музичної ідеї»: з одного боку, вона повинна

¹ Французькому піаністу Ж.-І. Тібодє у супроводі Паризького оркестру (Orchestre de Paris) під орудою японського диригента Казукі Ямади належить один з найпопулярніших сучасних записів Концерту, який набрав на одному з каналів YouTube більше двохсот тисяч переглядів з моменту виходу цього відеореєстру у 2015-му році. Будучи одним з найбільш затребуваних та успішних солістів сьогодення, піаніст виконує Концерт А. Хачатуряна по всьому світу з різними оркестрами та диригентами.

² Автором дисертаційного дослідження у супроводі Академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії (диригенти М. Волох (Ізраїль) та Й. Созанський (Україна)) здійснено прем'єрні виконання Концерту у Чернівцях (Чернівецька обласна філармонія, 2013 р.) та Житомирі (у рамках концерту-відкриття Міжнародного фестивалю майстрів мистецтв імені Святослава Ріхтера (Житомирська обласна філармонія, 2016 р.)).

³ Докладніше про чинники, що обумовлюють специфіку виконавського стилю, у статті Варданян О. «Об интерпретационном потенциале понятия “индивидуальный музыкальный стиль”». [26]

відтворювати провідні смислові начала у «творі композитора», з іншого – певною мірою презентувати власну творчу ініціативу інтерпретатора. [58, с. 88]. Функцію направляючого фактору у цьому процесі виконує стильова домінанта виконавця¹, а також стильова настройка, яка виникає на основі попередніх уявлень про стилістичні та жанрові параметри твору, що інтерпретується.

Текст музичного твору має можливість безкінечної кількості виконавських версій. Результат виконавської інтерпретації найнаочніше проявляється на рівні артикуляції, фразування та засобів агогіки, а також у розгортанні музичних подій у «творі виконавця» (В. Москаленко). Аналіз інтерпретаційних версій Л. Оборіна та В. Капелла показав значну відмінність у реалізації потенціального змісту в залежності від індивідуального стилю виконавця, а також цілої низки супутніх чинників, які вплинули на кінцевий результат.

Відомо, що перше виконання Фортепіанного концерту Л. Оборіним було досить успішним, але при цьому не задовольнило композитора. За спогадами Л. Оборіна, після завершення концерту він разом із колегами насилу зміг відшукати автора, який сховався «...у заростях парку², де, обійнявши якусь березу, гірко ридав»³. У подальшому Концерт увійшов до репертуару Л. Оборіна, який зробив два студійні записи з різними оркестрами та диригентами: з Є. Мравінським у супроводі Чеського філармонічного оркестру (Прага, 1946 р.) та з А. Хачатуряном у супроводі симфонічного оркестру радіо СРСР (Москва, 1956 р.).

Наявність виконавської версії, створеної за безпосередньої участі автора, дозволяє наблизитися до розуміння авторської концепції. Найбільш помітна відмінність версій – різниця у тривалості виконання. У версії Л. Оборіна / А. Хачатуряна Концерт звучить майже на півтори хвилини довше, ніж у версії

¹ Докладніше про явище стильової домінанти – в роботі Д. Рабіновича «Виконавець та стиль»[81].

² Прем'єрне виконання концерту відбулось на літньому майданчику московського парку «Сокольники».

³ К 60-летию А. И. Хачатуряна. Юбиляра поздравляют... С. 33. Цитата по кн. [146, с. 88]

Л. Оборіна / Є. Мравинського. Різниця більш помітна у «маестозних» епізодах, які виконуються у версії за участі автора значно повільніше, доводячи тяжіння композитора до більш важких, монументальних темпів.

В. Капелл¹ виконував Фортепіанний концерт багатократно, але у записах залишилися дві версії: з С. Кусевицьким у супроводі Бостонського симфонічного оркестру (1946 р.) та з Ю. Орманді у супроводі Філадельфійського симфонічного оркестру (1944 р.). Історично найуспішнішою вважається версія В. Капелла / С. Кусевицького. Саме це виконання після прем'єри у 1942 році вивело у перелік найпопулярніших як Концерт, так і його двадцятирічного виконавця². Відомо, що тільки за сезон 1943–1944-го років Концерт виконувався більше сорока разів. Г. Шнеєрсон, наводить відгук американської газети «Globe and Mail», яка у жартівливій формі писала, що «віднині (тобто після виконання В. Капелла) американці стали «хачатуряносвідомими» (Khachaturianconscious) [120, с. 14].

Дві версії В. Капелла відрізняються за часом виконання³. При цьому для обох версій властива «гіперболізація» авторських темпових ремарок. Темповий контраст, зазначений автором у тексті партитури, як у межах розділів першої частини, так і між частинами циклу, збільшений: повільні темпи уповільнені, швидкі розділи виконуються швидше вказаного метрономічного значення. У версії В. Капелла / Ю. Орманді створюється контраст демонічно віртуозного та споглядально-медитативного. У версії В. Капелла / С. Кусевицького драматургія вибудовується на основі протиставлення епічно-архаїчного, віртуозного та рефлексивного. Завдяки цьому «твір виконавця» стає більш

¹Вільям Капелл (William Kapell, 1922-1953) – американський піаніст, який мав значний вплив на наступних виконавців у США та Канаді. Його життя трагічно обірвалось у віці тридцяти одного року в авіакатастрофі. Американська критика називала його найбільш перспективним піаністом, номером один у США.

² Ім'я В. Капелла лишилось пов'язаним назавжди з Фортепіанним концертом А. Хачатуряна. Цей твір у його виконанні став справжнім хітом. За спогадами С. Барбера, «...де б віднині не з'являвся перший виконавець цього твору В. Капелл, публіка завжди змушувала його грати саме цей твір», починаючи скандувати «Концерт»» [8, с. 72].

³ Різниця складає біля п'яти хвилин. У менш тривалій за часом версії з Ю. Орманді є купюри, які вплинули на загальний час звучання, але загалом різниця у темпах відчутна.

рельєфним. До того ж, як було зазначено вище, гіперболізація крайнощів – одна з основоположних ідей твору, що аналізується.

Порівняння версій В. Капелла / С. Кусевицького та Л. Оборіна / А. Хачатуряна виявляє відмінності на рівні організації музичних подій виконавцями, зокрема, у каденційних епізодах. В. Капелл «поліфонізує» каденції-монологи, підкреслюючи розшарування фактури, зміну агогічних знаків, динамічних контрастів, посилюючи ритмічний рельєф. У повільній середній частині піаніст загострює ритмоформулу сарабанди, підкреслюючи певний жанровий нахил.

Л. Оборін, навпаки, згладжує вказані у партитурі акценти, дисонанси, ритмічну гостроту та рельєфність темпових контрастів. Його версія є більш одноманітною та, при нібито повному дотриманні авторських темпових позначень, далекою від авторського задуму.

Характеризуючи стиль Л. Оборіна, Д. Рабінович пише про те, що його талант «... не терпить утрирування у вираженні та віддає перевагу шляхетним “середнім регістрам” почуттів» [82, с. 135]. І далі продовжує: «Його гра створює враження, ніби розповідь ведеться не від першої особи: не *свій* біль, не *свої* глибокі скорботні роздуми, а тільки задушевна, співчутлива розповідь про щось побачене» [Там само, с. 136]. Таку саму стратегію виконавець демонструє і в інтерпретації Фортепіанного концерту А. Хачатуряна, втрачаючи при цьому головне – «гіперболізацію крайнощів», яка складає основу драматургії твору.

Оскільки В. Капелл не потрапив до переліку тих піаністів, виконавський стиль яких досліджує Д. Рабінович, спробуємо застосувати запропоновану ним типологію відносно В. Капелла. Спираючись на типи психологічних різновидів темпераменту людини, вчений виділяє *віртуозний, емоційний, раціональний та інтелектуальний* музично-виконавські типи [81]. Хоча життя піаніста трагічно обірвалося у віці тридцяти трьох років, В. Капелл залишив досить значний обсяг аудіозаписів, що дозволяє ознайомитись з його «репертуарними прагненнями» (Д. Рабінович). Еклектичність репертуару піаніста поєднується з досконалістю у виконанні творів найрізноманітніших епохальних та

національних стилів, які зберігають при цьому впізнаваність «почерку» виконавця.

В. Капелл розпочав свою піаністичну кар'єру як справжній віртуоз, репертуар якого складався з творів Ф. Ліста, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, а також А. Хачатуряна. З часом репертуарний вектор змінюється у напрямку В. Моцарта та Й.С. Баха. Нечисленні записи бахівських творів, які дійшли до нас у запису, у піаністичних колах вважаються провісниками особливої виконавської манери Г. Гульда¹. Піаністичне мистецтво В. Капелла мало російсько-французьке коріння, але вже у зрілому віці він звернувся за допомогою до А. Шнабеля, що може розцінюватися як доказ тяжіння до «шнабелівського» (Д. Рабінович) напрямку.

Зараз неможливо із впевненістю передбачити, в якому напрямку міг би розвинутися талант піаніста, якби не трагічна випадковість. Але, виходячи з наявних записів, можемо зробити висновок про те, що його дарування складалось з органічного синтезу віртуозного та інтелектуального типів. Не маючи можливість закріпити за ним один єдиний напрямок (віртуозний або інтелектуальний), користуючись визначенням О. Лосєва, назовемо цей тип «віртуозністю думки».

В інтерпретаційній версії Фортепіанного концерту А. Хачатуряна В. Капелл за «розкішню візерунку» (С. Аверінцев) силою свого інтелекту у поєднанні з інтуїтивним сприйняттям зміг досягнути «глибини серця» (С. Аверінцев), заховані у партитурі твору, створивши чи не найбільш досконалу виконавську версію по-справжньому глибокого, симфонічного за змістом твору А. Хачатуряна. Обидві його інтерпретації – і з Кусевицьким, і з Ю. Орманді – є прикладом тонкого розуміння суперечливої єдності віртуозного та рефлексивного, притаманної творам А. Хачатуряна.

¹ У професійних колах є припущення, що Г. Гульд міг бути присутнім на одному з концертів В. Капелла у Торонто у 1951 році, оскільки вчитель Г. Гульда – А. Герреро є автором рецензії на цей концерт.

2.2 Концерт-гра

Концерт для скрипки з оркестром (1940) за багатьма ознаками наслідує модель віртуозного концерту – «концерту-гри» (термін Е. Фінкельштейна). Специфіка цієї моделі, як вказує автор терміну, полягає «...у виражальній здатності віртуозного начала, ефектному подоланні труднощів». Головний намір композитора, а слідом за ним і виконавця – «...отримати особливий емоційний відгук, який виникає ніби від співпричетності до акту творчої діяльності, що демонструється наочно, породжуючи відчуття радості та святкової піднесеності» [111, с. 87].

В одному з листів до батька В. Моцарт надає таку характеристику концертного жанру: «Концерти пропонують щось середнє між надто складним та надто легким; вони блискучі, приємні для вуха, але, звісно, не вдаються до порожнечі: в тому чи іншому місці знавець отримає справжнє задоволення, але й не знавці будуть задоволені, не знаючи, чому...» [59, с. 356].

Цей опис виражає сутність класицистичної моделі інструментального концерту, в якому вирішальна роль належить принципу гри, а разом з нею і віртуозності. У межах класицистичної моделі сформувались декілька різновидів, відмінність між якими полягає насамперед в особливостях втілення ігрового принципу: 1) концерт-дивертисмент передбачає розважальну складову (гра як розвага); 2) бравурні твори з переважанням віртуозного (гра як змагання); 3) різновид драматичної сцени (гра як театр).

У цьому сенсі коментар Н. Шахназарової про те, що Концерт для скрипки з оркестром А. Хачатуряна досить умовно може бути віднесений до напрямку «хачатурянівського класицизму», видається дотичним¹. Композитор ніби узагальнює та опосередковано втілює самий дух епохи класицизму. У цьому особливість його творчого методу по відношенню до різних стилів. В. Медушевський, розглядаючи музичний стиль як семіотичний об'єкт, говорить про те, що «основу внутрішньої організації стилю складає єдність

¹ «...скрипковий концерт <...> – своєрідний хачатурянівський класицизм (за врівноваженістю, гармонічністю, світлою сонячністю музики)» [139, с. 110]

букви та духу» [55, с. 32]. Звертаючись до тих чи інших стилів, А. Хачатурян обирає не букву, а саме дух, виражений «інтонаційно-драматургічними засобами», а не «аналітично-граматичними» (В. Медушевський). Так само відбувається й у подальших творах: у Віолончельному концерті узагальнений дух романтизму, у Віолончельному концерті-рапсодії – дух експресіонізму.

Скрипковий концерт увійшов до переліку найпопулярніших інструментальних концертів ХХ століття. Він виявився настільки привабливим для виконавців, що у 1968-у році видатний французький флейтист Жан-П'єр Рампаль за згодою А. Хачатуряна створив флейтову транскрипцію Скрипкового концерту та написав до неї власну каденцію. У різні роки Концерт входив до репертуару найвидатніших скрипалів та флейтистів, таких як Д. Ойстрах, Л. Коган, Я. Хейфец, Г. Шерінг, Р. Річчі, І. Перельман, Р. Капюсон, С. Хачатрян, Ж.-П. Рампаль, П. Галлуа, Е. Паю та багатьох інших.

Незважаючи на досить значний час виконання твору (у різних інтерпретаціях концерт звучить від тридцяти трьох до майже сорока хвилин), він проходить «на єдиному диханні», підкоряючи яскравістю та красою тем, віртуозністю сольної партії, гармонійним поєднанням легкості та глибини образів.

Скрипковий концерт успадкував головні структурні особливості композиційної моделі Концерту для фортепіано з оркестром, написаного раніше. При цьому вони відрізняються за своєю суттю, представляючи два різні типи інструментального концерту. Фортепіанний, як було вказано у попередньому підрозділі, відноситься до типу симфонізованого концерту, тоді як Скрипковий є втіленням сольної-віртуозної – «концерту-гри».

Його крайні частини – квінтесенція концертності. Однак середня частина – *Andante sostenuto*, порушуючи обрану модель, продовжує лінію, що походить від *Andante* Фортепіанного концерту (навіть тональність та сама – *a-moll*), контрастуючи з першою та другою частинами. У цьому сенсі можна говорити про функціональну подібність (проекцію) тричастинного циклу Скрипкового концерту до фіналу Фортепіанного, де крайні частини так само є втіленням

концертності, у той час як каденція та предикт до неї занурюють слухачів у аж ніяк не концертний складний психологічний монолог.

Якщо у Фортепіанному концерті А. Хачатурян стверджувався як вірменський композитор новатор, то у творах, написаних з 1938-го по 1943-й роки він постає класиком. Скрипковий концерт межує з відомими балетами – «Щастям» (1938), «Гаяне» (1943) та музикою до драми «Маскарад» М. Лермонтова (1941). Твори, написані у цей період, поєднані більшою у порівнянні з Фортепіанним концертом та Першою симфонією доступністю, «демократичністю», традиційністю засобів та прийомів, зверненням до фольклорних першоджерел. Можливо саме це й обумовило максимальну популярність названих творів у радянського слухача¹.

У Концерті для скрипки з оркестром немає тих гострих дисонансів та динамічних гіпербол, якими рясніють партитури Першої симфонії та Фортепіанного концерту. Партія оркестру здебільшого викладена октавними унісонами або акордовим складом.

Класицистичний дух втілюється у «класично» пропорційному тричастинному циклі (*Allegro con fermezza* – *Andante sostenuto* – *Allegro vivace*), у виборі «концертної» (та однієї з «найскрипковіших») пари тональностей *d-moll* – *D-dur* (тональність фіналу)², у співвідношенні партій соліста та оркестру, де оркестр здебільшого акомпанує, лише зрідка виступаючи на першому плані, надаючи право лідерства у діалогах солісту. Теми крайніх частин мають чітку структуру, що наближається до квадратної.

¹ Симптоматично, що у пострадянських країнах саме Скрипковий концерт отримав найбільшу популярність серед творів А. Хачатуряна для солюючого інструмента з оркестром, у той час як на Заході більш відомим свого часу був Фортепіанний концерт. Свідченням цього є стаття про А. Хачатуряна в енциклопедії *Brittanica*, яка розпочинається словами «Aram Khachaturian <...> – Soviet composer best known for his *Piano concerto* (1936) and his ballet *Gayane* (1942), which includes the popular, rhythmically stirring *Sabre Dance*» [150]

² У тональності *d-moll* написані скрипкові концерти Й.С. Баха (Подвійний концерт для скрипки з оркестром), Н. Паганіні (Концерт № 4), М. Бруха (№ 2 та №3), Я. Сібеліуса. Тональність *D-dur* (тональність фіналу) вважається найбільш «концертною» та найбільш «скрипковою» тональністю. У цій тональності написані найвідоміші скрипкові концерти, у тому числі Концерти В.А. Моцарта (№ 2 та № 4), Л. ван Бетховена, Н. Паганіні (№ 1), Й. Брамса, П. Чайковського та багато інших.

Класична у своїй основі й драматургія тричастинного циклу з характерною направленістю до блискучого віртуозного фіналу, який настільки вривається у пам'ять слухача, що іноді навіть затьмарює собою весь попередній матеріал, провокуючи ефект «акустичної омани», вплив якої знаходимо у деяких критичних описах. Наприклад, відомий критик, публіцист А. Варгафтік пише про «громоподібний унісон у вступі до першої частини»[22, с. 31], у той час як насправді «громоподібним» можна назвати хіба що початок фіналу. Тоді як перша починається пружним, енергійним вступом у дусі концертів Й. Гайдна або В. Моцарта¹.

Визначальна роль категорії гри у концерті також цілком відповідає естетиці епохи класицизму: «...Вигадка, винахідливість, любов до сюрпризів позначається у них («віденських класиків» - *О.В.*) у блискучій та дотепній грі мотивами, тональностями, регістрами, несподіваними композиційними поворотами: “оманливими” ходами, фальшивими репризами, непередбачуваними паузами <...> і т. ін.» [126, с. 105]. Принцип гри проявлений як у композиційному плані (змагальність виконує формотворчу функцію протягом усього твору), так і в характері основних тем Концерту.

Варто зазначити, що в той час як у більшості європейських мов «само виконання музичного твору позначається дієсловом «грати» щось чи на чомусь» [41, с. 42], у вірменській мові поняття гри у щось позначається словом խաղ (khagh). Тоді як «гра на музичному інструменті» позначається словом նվագ [nva'g]. Тим не менш, гра у значенні խաղ (khagh) проникає також у музичну сферу. Цим словом виражається поняття «награвання», у самій назві якого закладений певний грайливий характер інтонації. Саме цим словом якнайточніше можна охарактеризувати більшу частину тем крайніх частин, якими визначається характер твору.

Справедливою видається гіпотеза про те, що класицистичний дух Скрипкового концерту частково обумовлений персоналією першого

¹ Приклади «твердого», пружного вступу – Melker-konzert Й. Гайдна *A-dur* для скрипки з оркестром та Концерту для скрипки з оркестром *D-dur* № 4 В. Моцарта.

виконавця – Д. Ойстраха, творчість якого надихала композитора під час роботи над ним. Виконавський стиль Д. Ойстраха зазвичай описують як «високо досконалий, класично-виважений» [141, с. 208], «що тяжіє до класичної ясності» (Там само, с. 219).

Відомо, що одразу після першого виконання Фортепіанного концерту (ще у класі ректора консерваторії Г. Нейгауза) Д. Ойстрах звернувся до А. Хачатуряна із проханням написати великий скрипковий твір. Композитор, «...посилаючись на завантаженість та на те, що тільки закінчив роботу над Фортепіанним концертом, відмовився» [65, с. 3]. Але за чотири роки все ж написав Концерт для скрипки з оркестром, присвячений видатному скрипалю. Прем'єрне виконання Д. Ойстраха заклало «канонічну» традицію інтерпретації цього твору, про що буде сказано далі.

Концерт написаний у короткий строк – за два літніх місяці 1940-го року¹, хоча теми, за словами композитора, були віднайдені ще до начала основної роботи. До того ж, в *Andante sostenuto* він використовує фрагмент з написаної у 1938-му році музики до фільму «Зангезур»².

Зі спогадів А. Хачатуряна відомо, що перед початком роботи над своїм другим інструментальним концертом він ознайомився з партитурами концертів для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона, П. Чайковського, Й. Гайдна, Й. Брамса, С. Прокоф'єва. У пошуках скрипкових прийомів «... виходив, звісно, не тільки з музики скрипкових концертів, але вивчав також зразки з інших скрипкових творів» [120, с. 115–116]. У переліку концертів, що постають у якості еталону, є такі, які відносяться до різних стильових напрямків. Їх поєднує передусім широка популярність та тип концертності, обумовлений віртуозністю, «скрипковістю», принципом гри, який домінує серед інших

¹ Для порівняння створення Фортепіанного концерту зайняло більш ніж півроку.

² «Зангезур» (1938 р.) – вірменський радянський художній фільм (військова драма), присвячений подіям, які розгортались навколо встановлення радянської влади на території тодішньої першої Республіки Вірменія (1918-1920 рр.). Автори фільму – кінорежисери Амо Бек-Назарян та Яков Дукор. У другій частині Скрипкового концерту використаний фрагмент музики, що супроводжує найдраматичнішу сцену фільму – ходу заручників. Музичний супровід передає трагізм ситуації, що склалась у результаті громадянського конфлікту.

атрибутів концертності. Наприклад, з усіх інструментальних концертів Й. Брамса саме Скрипковий найбільше відповідає канонам жанру, включаючи вставну каденцію перед кодою першої частини, створення якої композитор довірив виконавцю-солісту. Тоді як обидва його фортепіанні концерти є результатом синтезу концертності та симфонізму.

Про вплив мі-мінорного Концерту для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона, причому саме у виконавській версії Д. Ойстраха, відомо з розповіді А. Хачатуряна: «... Коли у 1940-му році виник задум створення скрипкового концерту, я чув всередині скрипку Ойстраха, та, в особливості, його чудове виконання Концерту Мендельсона. У свій час фінал цього Концерту в його інтерпретації вразив мене віртуозною легкістю та цнотливою чистотою гри. Я був підкорений ним, і це враження зіграло важливу роль у процесі створення мого Концерту» [119, с. 229–230].

Іскристий фінал Скрипкового концерту А. Хачатуряна справді має певну схожість з «пурхаючим» настроєм Концерту Мендельсона: «Якщо чисте світло переплавити у звук, то народжена при цьому музика буде музикою Арама Хачатуряна» – саме так охарактеризував музику Концерту (говорячи саме про фінал) американський критик [146, с. 8].

Згадуючи про «інші скрипкові твори», композитор не уточнює, про які саме йдеться. Однак уважний аналіз партитури Концерту дозволяє почути вплив «інтонаційних еталонів» (термін В. Москаленка), які відносяться до категорії «шлягерів» класичної музики. Їхній вплив помітний як у плані тематизму (у першій темі побічної партії першої частини Концерту можна почути нариси теми побічної партії з першої частини Сонати Е. Гріга для скрипки та фортепіано № 3), так і в плані оркестрових та скрипкових прийомів: у партитурі наявні інтонаційні алюзії до деяких фрагментів симфонічної поеми

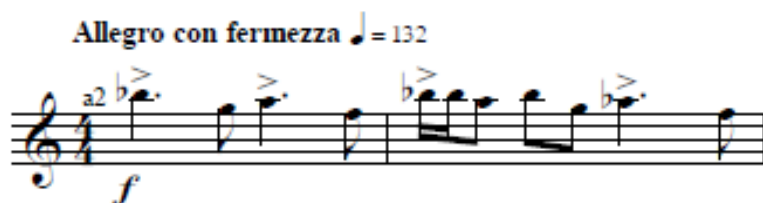
«Danse Macabre» ор. 40, а також «Інтродукції та Рондо каприччйозо» для скрипки з оркестром, ор. 28 К. Сен-Санса¹.

Як було сказано вище, концертність передбачає підвищену комунікативність. У цьому сенсі «моторно-пластичне жанрове начало» (термін В. Москаленка) є найкращим провідником в акті комунікації. У Концерті для скрипки з оркестром моторно-пластичне начало посідає одну з панівних позицій. На відміну від Фортепіанного концерту, де сполучною ланкою всього циклу була лейтінтонація – хід від медіанти до домінанти у різних комбінаціях, у Концерті для скрипки з оркестром єдність циклу забезпечується лейтритмом. У вступі закладені основні ритмічні формули, які визначають весь тематичний комплекс циклу.

У першій половині вступу задається ритмоформула – «дві шістнадцятих та три восьмих», яка у дещо зміненому вигляді з'являється у фіналі циклу (дві шістнадцятих та дві восьмих):

Приклад 2.6.

Тема вступу першої частини Концерту для скрипки з оркестром.



Ритмічні фігури з роздробленою сильною долею у музиці доволі рідкісні. Приклади дещо подібного ритмічного малюнку знаходимо у симфонічній поемі «Danse macabre» К. Сен-Санса, Першому з «Valse nobles et sentimentales» М. Равеля. Ще один подібний приклад, але з роздробленою другою долею – тема головної партії Увертюри-фантазії «Ромео та Джульєтта» П. Чайковського. Такий ритм врізається у пам'ять слухача, сприяючи запам'ятовуванню теми.

¹ Ці твори настільки тонко переломлені крізь свідомість композитора, що «неозброєним вухом» не одразу можна почути їх вплив. Однак на підсвідомому рівні вони не могли не сприяти популярності Скрипкового концерту А. Хачатуряна.

Друга половина вступу має схожість зі вступом до вальсу з характерним «проваллям на сильній долі»¹ (т. 10):

Приклад 2.7.

Предикт до головної теми першої частини Концерту для скрипки з оркестром



Образ вальсу – ще одна моторно-пластична складова інтонаційного обличчя Концерту. Вперше він з’являється у вигляді предикту до теми головної партії, далі – на стиках розділів протягом усієї першої частини. Асоціації до вальсу викликає також основний розділ другої частини (*Andante sostenuto*), що сходиться до образу *Valse triste* (повільний вальс)². У музиці стрімкого тридольного фіналу по-своєму перетворені властиві вальсу стан летючості та кружляння.

Можна стверджувати, що у роки створення Скрипкового концерту жанр вальсу посідає особливе місце у творчій свідомості А. Хачатуряна. Різні приклади вальсоподібних танців містить партитура балету «Гаяне». Майже одночасно з Концертом написаний знаменитий трагічний Вальс з музики до драми М. Лермонтова «Маскарад».

Пластичне начало обумовило також віртуозність партії солюючої скрипки, яка вимагає від виконавця-соліста справжньої майстерності. Якщо у Фортепіанному концерті визначальним було драматичне начало, що наближало його до симфонічного жанру, то Скрипковий концерт написаний під знаком

¹ За словами В. Медушевського, характерним для вальсу є «глибокий провал на сильній долі, від якого паморочиться голова та завмирає серце» [54, С. 13]

² Образ повільного вальсу в *Andante sostenuto* залежить від обраного виконавцями темпу. У деяких інтерпретаціях вальсовість відчувається у більшій мірі, в інших – через повільніший темп – майже непомітна.

пластичного. Невипадково він оточений двома балетами¹ та цілою низкою танцювальних номерів, що увійшли пізніше в Сюїту з музики до драми «Маскарад» М. Лермонтова.

У порівнянні з Фортепіанним концертом, у Скрипковому оркестрова партія значно «прозоріше». Це помітно насамперед за кількістю туттійних фрагментів, а також за тембровими параметрами: в партитурі Концерту майже немає густих низьких тембрів, лише зрідка солює фагот (головним чином, саме у другій частині), зате досить розвинута партія флейти *piccolo*, арфи та англійського ріжка. Оркестровий колорит значно більш просвітлений.

Композитор, безумовно, враховує можливості солюючого інструмента та всіма засобами підіймає скрипку над оркестровою масою. Партія скрипки є монологічною. Однак цей монологізм принципово відрізняється від монологічності сольної партії Фортепіанного концерту.

Розмірковуючи про форми втілення монологічного у концертному жанрі, О. Уткін виділяє два різних підходи у творах сучасних композиторів:

1) у діалогічному за природою жанрі концерту монологічність проявлена «як специфічна категорія інструменталізму» – «монологічність на рівні «героя» – солюючого інструмента». У такому випадку вона є «...однією з форм виявлення діалогічної специфіки жанру».

2) «монологічність на рівні позиції автора по відношенню до «героїв» – персоніфікованих тембрів». Такий спосіб прояву монологічності, на думку дослідника, більшою мірою притаманний симфонізму, оскільки «... в основі симфонічного методу <...> лежить розповідь про події та явища від особи композитора (від першої особи)» [109, с. 79].

Концертні твори А. Хачатуряна демонструють ознаки монологічності як першого, так і другого роду. У Концерті для скрипки з оркестром партія солюючої скрипки базується на принципах монологічності першого роду, притаманного саме концертному жанру. Тоді як у Концерті для фортепіано з

¹ Балети «Щастя» (1938 р.) та «Гаяне» (1942 р.).

оркестром каденції-монологи вкрай особисті, з проявами явних ознак інтровертності, що дозволяє віднести їх до типу монологічного концертування другого роду, більш властивого жанру симфонії.

Монологічність інструментальних концертів А. Хачатуряна може розглядатися у якості специфічної стильової якості, характерної для його творчості загалом.

Порівняння найбільш відомих скрипкових концертів дозволяє зробити висновок про особливий ліричний модус, обумовлений тембром інструмента та відповідними виконавськими засобами. Ліричність Концерту для скрипки з оркестром А. Хачатуряна визначено превалюванням сфери побічної партії й провідного положення «ліричного героя» в особі соліста-інструменталіста. З іншого боку, окремі інструменти в оркестрі – кларнет, фагот, гобой, труба, англійський ріжок, – наділяються статусом «героїв другого плану», підтримуючи ідею інструментального театру, актуальну для класицистичної моделі жанру інструментального концерту.

Тричастинний цикл створений за традиційною моделлю *Allegro – Andante – Allegro*, де перша частина являє собою сонатне *Allegro*, форма фіналу може тлумачитися як рондо-соната або складна тричастинна, умовна експозиція якої, у свою чергу, наближається до форми п'ятичастинного рондо» [66, с. 24]. Друга частина, так само як і у Фортепіанному концерті, значно перевершує рамки ліричного інтермецо. Дослідники, намагаючись розгадати задум композитора, наводять різні жанрові асоціації, пов'язані з цією частиною: Г. Хубов називає її «серенадою» [132, с. 159], І. Нест'єв, посилаючись на автора, наводить інше визначення – «ноктюрн» [66, с. 23].

Якщо *Andante* Скрипкового концерту і можна назвати ноктюрном, то тільки у тому сенсі, в якому його застосовують до повільних частин багаточастинних опусів Б. Бартока із характерним для них «нічним» настроєм. Друга частина Скрипкового концерту А. Хачатуряна скоріше нагадує симфонічну поему, яку можна віднести до сфери «музики ночі». Саме у «нічному освітленні» автор розкриває мікрокосм власної особистості.

Перша частина *Allegro con fermezza* за всіма ознаками вкладається у традиційне уявлення про класичну форму сонатного *Allegro*. Враховуючи те, що у репризі першої частини майже немає змін у порівнянні з експозицією, в тому числі у тональному співвідношенні головної та побічної партій (лише в останньому проведенні побічної партії в партії соліста відбувається підйом на кварту вище, ніж це було в експозиції), форма також може тлумачитися як складна тричастинна.

Енергійний темп (позначений автором у партитурі $\text{♩} = 132$), «твердий» характер вступу, тоніко-домінантне тональне співвідношення головної та побічної партій, контраст основних тем, квадратність тематичних структур, співвідношення партій соліста та оркестру й навіть часткова подібність до подвійної експозиції (головна партія проводиться двічі, хоч і обидва рази солістом) ніби наслідують класицистичну традицію.

Співставлення темпів основних розділів сонатної форми чимось нагадує першу частину Фортепіанного концерту, хоча авторські метрономічні позначення темпу у даному випадку не настільки контрастні ($\text{♩} = 132$ – у головній партії та $\text{♩} = 116$ (*Poco meno mosso*) – у побічній партії). Тим не менш, на відміну від Фортепіанного, у Скрипковому немає чіткого розмежування розділів: розвиток відбувається безперервно.

Якщо у Фортепіанному концерті тональність та деякі риси побічної партії походили від головної, то у Скрипковому концерті головна та побічна партії є максимально контрастними. Подібний контраст зустрічаємо в Увертюрі-фантазії «Ромео та Джульєтта» П. Чайковського: гостра ритмізована головна партія та лірична «безопірна» побічна. У Концерті А. Хачатуряна у темі головної партії сильна доля «вдовблюється» роздробленим ритмом, у побічній – синкопований акомпанемент, що складається з «подихів», ніби навмисно уникає її.

У ліричній за настроєм побічній партії домінує стихія *імпровізаційності*. Одна за іншою слідують три теми, кожна з яких ніби впливає з попередньої. Із кожною наступною темою висловлення набуває все більш особистого характеру та модулює від світлого ля-мажору у тональність сі-мінор. Перша тема, натхненна Сонатою Е. Гріга¹, разом з тим «зображає» Схід, продовжуючи традиції східних образів М. Римського-Корсакова та О. Бородіна. Тоді як у наступних темах відчутна істинно-національна вірменська інтонація, особиста та схвильована.

Відносно невелика розробка, в якій повертається перший темп (*Tempo I*), збільшується за рахунок каденції, розміщеної на стику з репризою, так само як і в мі-мінорному Концерті для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона.

Розробка починається з агресивного *tutti*. Вперше у цій частині оркестр задіяний повністю. У партіях туби та тромбонів звучить грізний *passus duriusculus* (т. 120), що готує слухача до драматичних подій. Чітко розрізнені дві зони: зона розробки теми головної партії, пом'якшена ліричною сферою побічної, та більш стримана за темпом зона розробки тем побічної партії. Образний склад побічної партії (*Meno mosso*) залишається незмінним на всіх етапах – в експозиції, розробці та репризі². У розробці панують принцип гри та змагальність, що перетворює її на захоплюючу «боротьбу» «героя» та оркестрової маси. Партія скрипки рясніє всілякими віртуозними фігураціями – пасажами, подвійними нотами, трелями.

Кульмінацією розробки є сольна *каденція*. Вставні каденції відійшли в минуле із закінченням епохи класицизму. Тож така каденція у XX столітті – скоріше рідкість, якою підкреслюється дуалістична композиторсько-виконавська природа жанру. Як було сказано раніше, до Скрипкового концерту написано декілька каденцій, тож сучасні виконавці мають можливість обрати ту чи нішу, скоротити, чи, навпаки збільшити каденцію, іноді комбінуючи версії

¹ А саме, побічною партією першої частини Сонати для скрипки та фортепіано № 3.

² В цьому фрагменті розробки (з т. 189) вказаний навіть повільніший темп, ніж в експозиції (*J=92*). При цьому деякі виконавці вже в експозиції беруть темп, наближений до цієї метрономічної позначки, підсилюючи тим самим контраст між сферами головної та побічної партій.

А. Хачатуряна та Д. Ойстраха¹. Будь-який виконавець може й самостійно створити (або зімпровізувати) власну каденцію, як це було зроблено Ж.-П. Рампалем у його транскрипції цього концерту.

У двадцятичотирьохтомному Зібранні творів А. Хачатуряна опубліковано дві авторські версії каденції та версія Д. Ойстраха. Тож зупинимось на них.

У спогадах А. Хачатурян трактує свою каденцію як «продовження розробки», в той час як каденцію Д. Ойстраха, опубліковану автором у прижиттєвому виданні клавiру (такий жест був вираженням визнання каденції Д. Ойстраха композитором) – як «фантазію на його теми та ритми» [120, с. 116]. Побудовані на темах головної та побічної партій першої частини, каденції відрізняються за типом драматургічного розвитку, а також за технічними прийомами, хоча обидві наближаються до жанру класичної віртуозної каденції.

Каденція А. Хачатуряна опублікована у двох версіях – більш розгорнута у партитурі (63 такти) та дещо скорочена у клавiрі (52 такти). Саме друга версія виконується найчастіше. Темп каденції позначений ремаркою *Lento, ma non troppo (ad libitum)*. Однак процес становлення супроводжується великою кількістю темпових відхилень (*poco accellerando, sostenuto, ritenuto, rubato*), чим підкреслюється імпровізаційність розгортання матеріалу каденції.

Розвиток відбувається великими пластами. Так само демонструються різноманітні віртуозні скрипкові прийоми, які походять від особливостей драматургії розділу. Велика кількість поліфонічних прийомів (поліфонія як прихована, так і явна) породжує асоціації з внутрішнім діалогом. У цьому сенсі наявні паралелі з каденціями Фортепіанного концерту, в якому поліфонізація (розшарування) музичної фактури була одним з основних засобів розвитку матеріалу. Каденція дійсно постає як продовження попереднього розділу. У розробці тему побічної партії було доручено валторнам та віолончелям, у той

¹ Саме так вчинив, наприклад, Руджеро Річчі (у записі 1956-го року у супроводі Лондонського філармонічного оркестру під орудою Анатолія Фістулярі)

час як соліст лише обігрував її віртуозними фігураціями. Тож лише у каденції соліст залишається наодинці з цією темою.

Загальний стан першого каденційного епізоду наближається до ліричного, інтровертного, про що свідчать авторські ремарки – *p rubato*, *Poco sostenuto*, лише одне *f espressivo* у кульмінаційній зоні. Друга половина каденції, представлена фактурою прелюдійного типу, більш віртуозна, поступово прискорюючись, виконує функцію предикту до репризи, яка відкривається тематичним матеріалом оркестрового вступу.

Каденція Д. Ойстраха¹ базується на ритмоформулі головної партії. Матеріал побічної партії використовується лише як зв'язуюча ланка, що не має при цьому самостійного тематичного значення та піддається секвентному розвитку. Відмінність каденцій стає ще більш наочною при порівнянні ремарок Д. Ойстраха – *risoluto, con brio, espressivo, fff*, безліч акцентів та *sf*. У цій каденції відчутні ознаки скерцозності, можливо, навіть, гротеску. Контрастна середня частина *p tranquillo* лише ненадовго повертається до третьої з тем побічної партії, аби знову повернутися до *Tempo I f marcato*. Каденція Д. Ойстраха представляє собою справжню віртуозну каденцію, метою якої є маніфестація майстерності виконавця, який виступив у ролі співавтора у цьому творі.

Скорочена реприза мало не повністю повторює фази розвитку експозиції. Навіть тональне співвідношення залишається майже незмінним аж до останньої третьої теми, де соліст піднімається на кварту вище (у тональність *e-moll*), посилюючи напругу та готуючи перехід до Коди.

Кода (*Tempo I* ♩=132), в якій у якості тематичної основи використано ритмоформулу вступу та головної партії, повертає початковий темп та є кульмінацією ігрового та віртуозного у першій частині циклу, захоплюючи безперервним поступальним рухом, грою ритмами та тембрами, справжньою

¹ Каденція Д. Ойстраха складається з п'ятдесяти сімох тактів, вперше записана у 1940-му році.

скрипковою віртуозністю аж до ствердження (чи, як каже сам А. Хачатурян, «вдовблювання») тоніки Ре.

Друга частина *Andante sostenuto* за певних обставин могла відбутися як самостійний твір, що наближається до жанру симфонічної поеми. Симфонічний масштаб, діапазон станів, трагізм, який порушує класичну врівноваженість крайніх частин, вносить у цикл ознаки аklasичного.

В одному з листів від 1906-го року, розмірковуючи про національні відмінності, що проявились у музиці різних народів, Р. Роллан відмітив: «вірменин глибокий, трагічний та мужній навіть у своїй мрійливості» [85, с. 223]. В образному змісті *Andante* віддзеркалюється національне підґрунтя дарування композитора, який органічно увів в інструментальний концерт сольо-віртуозного типу трагічне начало.

Глибина і трагізм виражені послідовним становленням, перетворенням основних мотивів (мотив вступу, мотив основного розділу), трансформацією тридольного *valse triste* у чотиридольну траурну ходу, яка переростає у ламентацию. Динамічна шкала охоплює діапазон від *ppp* до *ff*, знов нагадуючи про «гіперболізацію крайнощів», притаманну всім частинам Фортепіанного концерту. Композитор, характеризує цю частину як «дуже схвильовану, поетичну» [120, с. 118].

«Поемність, – пише Б. Асаф'єв, – виступає як <...> міст, що пов'язує емоційний світ музики зі світом ідей» [15, с. 117]. Характерною ознакою поемності прийнято вважати наявність позамузичного змісту. В *Andante* немає вербальної програми, але позамузичний зміст простежується в основних темах цієї частини, які «виросли» з музики до фільму «Зангезур», написаної А. Хачатуряном у 1938-у році. У другій частині концерту він використав музику, яка супроводжує один з найдраматичніших епізодів фільму – ходу заручників. Мабуть композитору ця музика була надто дорогою, аби залишити її тільки у якості супроводу до фільму, з ідеологічною складовою якого,

скоріше за все, він не був згодний¹ та розумів, що цей фільм якщо й залишиться у пам'яті поколінь, то лише як один з перших звукових вірменських фільмів.

Друга частина починається з монологу «недоброго» у системі образно-колеристичних засобів А. Хачатуряна фаготу. Він майже повторює інтонаційну структуру монологу віолончелі з фільму «Зангезур». Вступ до *Andante* при цьому значно більш розгорнутий, спрямований до кульмінації, в якій виражений великий страх та крайня напруга (т. 12). Окрім цього, на відміну від музики до фільму, в якому весь епізод написаний в одній тональності (*a-moll*), у Концерті тональність вступу знижена на півтон (*as-moll*). Тьмянний, «нічний» настрій вступного розділу посилюється за допомогою «найбемольнішої» тональності, яка лише з початком основного розділу шляхом підвищення домінанти на півтон (*es-e*) переходить до основної тональності другої частини *a-moll*². Тональність ля-бемоль-мінор, що зустрічається досить рідко, має певне семантичне навантаження³. Відчуття стривоженості та напруги посилюється шляхом застосування особливого штриха *sul ponticello*⁴ у партії віолончелей та альтів, які дублюють монолог фаготу і кларнету.

Опозиція тональностей ля-мінор – ля-бемоль мінор має ключову роль у цій частині, навіть при наявності подальших кульмінацій. У коді стверджується тональність ля-мінор, однак у сольній партії у заключних тактах (починаючи з т. 245) «зависає» звук ля-бемоль, енгармонічно замінений на соль-дієз. Дисонанс ля – соль-дієз, таким чином, порушує досконалий ля-мінорний каданс (так само, як це було у другій частині Фортепіанного концерту).

Вже у вступі закладений драматургічний принцип всієї другої частини. Монолог фаготу у нижньому регістрі (*p, espr.*), яким відкривається *Andante*, у

¹ Як і більшість фільмів цього періоду, «Зангезур» був частиною офіційної пропаганди. Позиція А. Хачатуряна, виходячи зі свідчень наближених до нього осіб, не співпадала з офіційною версією подій, що відбуваються у фільмі.

² У фільмі весь епізод ходи заручників написаний в єдиній тональності *a-moll*.

³ У тональності *as-moll* написані *Marche funebre* з 12-ї сонати Л. ван Бетховена, початок балету «Жар Птиця» І. Стравінського (епізод Кашеєва царства), третя частина 9-ї симфонії Г. Малера, яка звучить особливо загрозливо, у тому числі завдяки обраній тональності, «Покаяний стих» Г. Свірідова (3 хори до драми А. К. Толстого «Царь Федір Іоаннович»).

⁴ Дослівно «на підставці». Цей «шурхотячий» спосіб виконання на струнних використовується задля створення більш зловісного характеру.

дванадцятому такті переростає у яскраву туттійну кульмінацію на *ff*. Такого динамічного розвитку не було протягом всієї першої частини.

Форма другої частини наближається до складної тричастинної зі вступом та кодою, і має дві кульмінації: тиху, трагічну (траурна хода, *Andante. Improvisato, con licenza* – тт. 145–161, за якою слідує ламентация засурдиненої скрипки¹ (*Poco meno mosso. Dolce con dolore* – тт. 162–186), та драматичну – оркестрове *tutti* у репризі (*Con passione poco piu mosso, ff marcatissimo*, т. 215). Ламентозний розділ за часом виконання припадає приблизно на точку золотого перетину, чим підкреслюється його значимість.

Драматургічний розвиток всієї середньої частини концерту визначається принципами монологічного висловлювання та імпровізаційності, яка постає як у формі традиційного для європейської культури речитативу, так і у формі монодії, розцвіченої мелізматиною, що має національне вірменське коріння².

Семантика цієї частини обумовлена образами смерті, які втілюються за допомогою асоціативного ряду добре знайомих інтонацій, що мають подібність до популярних зразків європейської музики. Центральний для всієї другої частини образ повільного вальсу, вірогідно, навіяний «*Valse triste*» Я. Сібеліуса (1911)³. На відміну від твору фінського композитора, в якому натяк на траурну ходу завуальований тридольністю, незмінною протягом усієї п'єси, А. Хачатурян у середньому розділі переходить до чотиридольного метру. *Pizzicati* у партії контрабасів на сильних долях асоціюються з повільними кроками скорботної ходи (тт. 145–152).

Остинато арфи (*Poco meno mosso*, т. 163, ♩ = 126), що слідує далі та постає у якості фона, на якому розгортається засурдинена ламентация солюючої скрипки (*dolce, con dolore*), навіює асоціації з симфонічною поемою К. Сен-

¹ Подібність до барокової арії *lamento* посилюється характерними прийомами: низхідним рухом мелодії, *basso ostinato* (подібно до пасакалії або чакони), певними ритмічними формулами та інструментовкою.

² Г. Геодакян знаходить у цьому фрагменті спільність з трагічними за образним складом вірменськими піснями – піснями вигнанців, мандрівників, які співають про тугу за батьківщиною, прикладами яких є «*Антуні*» («Безхатній») та «*Крунк*» («Журавель») [146, с. 105].

³ *Valse triste* (Сумний вальс) – один з номерів з музики, написаної Я. Сібеліусом у 1903 році до драми фінського драматурга Арвіда Ярнефельда «Смерть» («*Kuolema*»).

Санса «Танець смерті», де дванадцять «ударів» арфи сповіщають про настання півночі. У А. Хачатуряна остинато арфи перетворюється на акомпанемент скорботного монологу, відміряючи невблаганний плин часу.

Знак особистісного у цій частині реалізований у темі основного розділу. Хід від медіанти до домінанти, та сама «лейтінтонація всього музичного життя»¹ композитора – саме таким був початок теми у виконанні віолончелі у супроводі до фільму. У темі другої частини цей початок дещо змінений та наближений до першої теми побічної партії першої частини:

Приклад 2.8.

Тема другої частини Скрипкового концерту



Подібно до середніх повільних частин у творах Б. Бартока, в *Andante* Скрипкового концерту А. Хачатуряна, у «нічній музиці» зосередилось все найбільш особистісне, покликане до життя історичною пам'яттю. Нічна сфера, яка передається за допомогою низьких густих тембрів, частого використання сурдин (як у партії солюючої скрипки, так само і у партіях інших оркестрових інструментів), спеціальних засобів гри на струнних (*sul ponticello*, *pizzicati*) створює особливу атмосферу, втілюючи найбільш потаємне. *Andante* стає сферою концентрації трагічного, виразом особистісного, автобіографічного, контрастуючи, таким чином, з крайніми частинами.

Фінал Концерту розпочинається контрастним оркестровим *tutti ff marcato*, яке після *ppp* у завершенні другої частини вражає своєю раптовістю. Активний пульсуючий ритм, зорганізований тридольним *perpetuum mobile*, захоплює слухача. Блискучий, по-справжньому концертний фінал написаний у

¹ Про значення цієї лейтінтонації детальніше було сказано вище, в аналізі Фортепіанного концерту.

єдиному темпі *Allegro vivace*, незмінному протягом всієї частини¹. Змінюються лише авторські ремарки, якими позначається характер тем-персонажів, що з'являються протягом розвитку. Відсутність темпових відхилень у творчій спадщині А. Хачатуряна – рідкісне явище. Частіше в інструментальній творчості композитора зустрічається дроблення частин на розділи за допомогою темпових контрастів. Ця особливість фіналу Скрипкового концерту постає у якості ще одного аргументу на користь гіпотези про панування класицистичного духу в цьому творі.

У грандіозному рондо, що включає ознаки сонатної форми², домінує ідея руху, як це і має бути у фіналі інструментального концерту. Остинатна тридольна пульсація, «заряджена» від перших тактів оркестрового вступу, стає основою для низки калейдоскопічних змін нових та трансформованих тем – грайливих та граціозних, войовничих та пристрасних.

Як часто буває у жанрі інструментального концерту, фінал включає також функцію скерцо, реалізуючи ідею гри. Кода фіналу замикає цикл, поєднуючи його тематичною аркою. Єдність циклу забезпечується також ритмоформулою з першої частини, що перетворюється у фіналі на вальсopodobну тему, засновану на звуках тонічного ре-мажорного тризвуку з характерною роздробленою сильною долею:

¹ Фінал складається з дев'ятисот вісімнадцяти тактів. Середня тривалість звучання третьої частини – трохи більше дев'яти хвилин.

² Форма фіналу наближається до п'ятичастинного рондо (зі вступом та кодою) з ознаками сонатності. Може трактуватися також як рондо-соната.

Тема фіналу Скрипкового концерту



Типова для рондо кружляюча перша тема (тема рефрену), за словами композитора, написана «в дусі ранньої класики, в стилі, можливо, Гайдна» [120, с. 114]. У другому епізоді, що виконує функцію розробки, з'являється тема побічної партії першої частини, яка контрапунктом поєднується з незмінним протягом всієї частини тридольним ритмом¹. У фіналі ця тема звучить пристрасно (*appassionato* на *sul G*), долаючи супротив остинатного ритму (перший раз – в *Des-dur* (т. 287) у партії соліста, другий – у *Ges-dur* – вже в оркестрі). Розвиток цієї теми у розробці фіналу компенсує відсутність розвитку у розробці першої частини.

Окрім двох тем у рефрені, тем головної та побічної партій з першої частини, в процесі розвитку зустрічаються нові теми-персонажі цього музичного театру – жалісна (*cantabile, con affetto* – т. 381) та скерцозна (*brillante e grazioso*, т. 549) теми.

Співвідношення партій соліста та оркестру у фіналі також складається на користь соліста. Партія скрипки іскриться віртуозними прийомами. Соліст демонструє володіння різноманітними скрипковими штрихами. В оркестрі застосовуються засоби, що посилюють психологічний вплив – гра розтрубами

¹ Схожий прийом зустрічаємо в Інтродукції та рондо-каприччиозо К. Сен-Санса

доверху у партії валторн (*pavillons en l'air*)¹ та інші. Окремі інструменти оркестру виконують роль акторів другого плану (флейта, гобой, кларнет).

Кода, так само як й у Фортепіанному концерті, спаює цикл у єдине ціле через ремінісценцію ритмічно видозміненої теми головної партії першої частини (точніше, її першої половини), яка раптово вривається у процес. Стрімка дія завершується ствердженням (або, як каже сам А. Хачатурян, «вдовблюванням») Ре-мажору та єднанням солісту з оркестром на тоніці Ре.

2.3 Віртуозно-симфонічний концерт

Фортепіанний та Скрипковий концерти А. Хачатуряна являють собою індивідуалізоване трактування двох основних різновидів інструментального концерту, які склались на початок ХХ століття. В основі Фортепіанного – модель великого тричастинного симфонізованого концерту – «концерту-симфонії» (термін Е. Фінкельштейна). В основі Скрипкового – модель віртуозного концерту, «концерту-гри» (термін Е. Фінкельштейна). Відштовхуючись від традиції, композитор трансформує усталені моделі та винаходить власну «хачатуряніську» форму², беручи її за основу в останньому опусі першої тріади – Концерті для віолончелі з оркестром *e-moll* (1946) .

У цьому творі узагальнено принципи (здебільшого, структурні) попередніх концертів та, водночас, зроблено спробу вийти за межі знайденої раніше форми, оновити її. Перехід від другої частини до третьої *attacca* та більш компактна у порівнянні з попередніми концертами середня частина вказують на тенденцію до об'єднання циклу в одночастинну композицію, що незабаром відбудеться у Третій симфонії (Симфонії-поємі, 1947 р.), та далі у другій інструментальній тріаді Концертів-рапсодій (1961-1967 рр.). Відмова від

¹ Гра розтрубом доверху робить тембр валторни більш гучним та надає патетичний характер музиці

² «Хачатурянівський» концертний цикл має таку специфіку: перша частина у сонатній формі з прологом та кодою, тематична арка, яка поєднує першу частину та фінал; теми першої частини та фіналу зведені методом контрапункту у коді фіналу; також характерною є обов'язкова наявність щонайменше однієї сольної каденції. Відмітною особливістю Фортепіанного та Скрипкового концертів є масштабна симфонічна за задумом середня частина – *Andante*.

«важкої» міді – тромбонів та туби в оркестрі, – також є свого роду передбаченням майбутніх опусів¹.

Цей факт міг би бути пояснений специфікою віолончелі як солуючого інструмента, що має низький тембр та вимагає обережності у використанні оркестрового *tutti*, однак найпопулярніші віолончельні концерти спростовують цю гіпотезу. Наприклад, у Концерті для віолончелі з оркестром А. Дворжака окрім двох тромбонів та туби доданий ще й бас-тромбон. Це рішення продиктовано героїчним духом твору чеського композитора. Туба та тромбони включені також до знаменитого Віолончельного концерту Е. Ельгара.

Склад оркестру Віолончельного концерту А. Хачатуряна наближається до шуманівського², який він доповнює бас-кларнетом та арфою. Причому скорочення оркестрового складу не є свідченням зменшення його значущості. Скоріше, навпаки: оркестр виконує вагому роль, симфонізуючи твір, та захоплюючи яскравою й барвистою музичною палітрою.

У Віолончельному концерті симфонізм сконцентований насамперед у трагічних повільних розділах всіх трьох частин циклу. Принцип монотематизму, що лежить в основі головних тем Концерту, так само є вираженням симфонічного задуму. Середня частина Концерту – *Andante sostenuto* – є прикладом реалізації симфонічного змісту за допомогою однієї єдиної теми, що піддається саморозвитку, вичерпує себе шляхом варіантних змін, набуваючи схожість до барокових повільних частин³.

У цьому сенсі Віолончельний концерт є зоною експерименту, спробою пошуку «нової простоти» між двома грандіозними за оркестровим складом симфоніями⁴. «Симфонія з дзвоном» (1943 р.) вражає розширеною ударною

¹ У другій інструментальній тріаді концертів-рапсодій для скрипки, для віолончелі та для фортепіано з оркестром використаний парний склад оркестру, доповнений різноманітними ударними (ксилофон, маримба, віброфон), арфою, але у всіх трьох творах відсутні туба та тромбони.

² Йдеться про Концерт для віолончелі з оркестром Р. Шумана.

³ Один з прикладів – друга частина Концерту h-moll для віолончелі, струнних та basso continuo А. Вівальді.

⁴ А. Хачатурян – автор трьох симфоній. Перша симфонія написана у 1934-у році. Друга («Симфонія з дзвоном») – у роки Другої світової війни. Третя («Симфонія-поема», 1947 р.) –

групою, до якої включені литаври, малий, великий та дерев'яний барабани, там-там, тарілки, дзвони та дзвіночки, а також ксилофон. Партитуру «Симфонії-поєми» (1947 р.) окрім потрібного складу доповнено п'ятнадцятьма солюючими трубами та органом, розвинута партія якого перетворює симфонію на концерт для солюючого органу з оркестром.

Між вказаними симфоніями відбулись значні стильові зміни, які визрівали, судячи з усього, саме під час роботи над Віолончельним концертом та «Трьома концертними аріями» для високого голосу з оркестром¹. Цей факт надає обом творам межового, перехідного значення.

Створення Віолончельного концерту та «Трьох концертних арій» було заплановано починаючи з 1944-го року, але до реалізації творчого задуму А. Хачатурян приступив лише за два роки. У листі до М. Арутюнян він пояснює затримку тим, що вважав, що для віолончелі мав написати щось справді чудове, «...і тому боявся цього інструмента» [117, с. 184]. На жаль, в опублікованих джерелах майже немає інформації, яка могла би допомогти відтворити атмосферу, в якій народжувався Концерт. Немає ніяких даних також про еталонні зразки жанру, на які композитор спирався під час роботи над новим твором. Тому в аналізі ми виходимо передусім з музики Віолончельного концерту та творів, які його оточують. Близькість Віолончельного концерту та «Трьох концертних арій» простежується в плані мелодизації тематизму, зростання ролі ліричного начала.

Концерт для віолончелі присвячений першому виконавцю Святославу Кнушевицькому, за участі якого відбувалась редакція сольної партії. Перше виконання, як свідчить Г. Хубов, не мало такого успіху, який здобув Скрипковий концерт у виконанні Д. Ойстраха. Цей факт певною мірою пояснюється тим, що С. Кнушевицький був відомий як майстер віолончельного

одночастинна з незвичним складом. Саме цей твір став приводом для нищівної критики композитора у сумнозвісній Постанові «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі».

¹ «Три концертних арій для високого голосу з оркестром» (1946 р.), присвячені дружині композитора Ніні Макаровій, створювались фактично одночасно з Віолончельним концертом, чим пояснюється спорідненість цих творів.

bel canto, виконавець камерного плану. У той час як Віолончельний концерт А. Хачатуряна за значної мелодичної насиченості, має явну віртуозну спрямованість, про що буде докладніше сказано далі. Більш успішною, судячи з критичних відгуків, виявилася інтерпретація Д. Шафрана, яка, на жаль, не збереглась у запису.

Цей концерт, як і всі попередні, написаний у формі тричастинного циклу. Перша частина – *Allegro moderato* – сонатне *Allegro* з більш вагомими у порівнянні з попередніми концертами вступом, розробкою та кодою. Середня частина – *Andante sostenuto* – на відміну від попередніх середніх частин є більш компактною та переходить до фіналу *attacca*, продовжуючи напрямом «нічної музики», розпочатий у Концерті для скрипки з оркестром. При вдаваній статиці у ній відчувається панування пластичного начала, що наближує її до балетних *Adagio* А. Хачатуряна. Середній розділ *Andante* насичений токатною фактурою, яка охоплює всі регістри солюючого інструмента. Таким чином, віртуозне проникає також й у середню повільну частину. Віртуозний фінал – *Allegro a battuta*, – базується на протиставленні руху та статики, сконцентрованої у середньому розділі тричастинної форми фіналу.

А. Хачатурян добре усвідомлював специфіку інструмента та складності, пов'язані з написанням концерту для солюючої віолончелі, оскільки навчання у Технікумі імені Гнесіних починав саме у класі віолончелі, виконуючи твори, які передбачали доволі високий рівень володіння інструментом. Серед зіграних ним на сцені під час навчання – віртуозні «*Allegro appassionato*» К. Сен-Санса, «Східний танець» С. Рахманінова, а також його знаменитий «Вокаліз», «...який найбільше подобався» майбутньому композитору [120, с. 58]. Таким чином, починаючи роботу над Віолончельним концертом він мав чіткі орієнтири не тільки в плані тембрових особливостей інструмента, але й в плані виконавських та фактурних прийомів.

Раніше згадувалась думка Н. Шахназарової про те, що Фортепіанний концерт представляє лінію умовного «хачатурянівського» бароко, у той час як Скрипковий – настільки ж умовного класицизму. У партитурі Віолончельного

концерту помітний вплив романтичного напрямку, у тому числі, його російської гілки, пов'язаної з С.Рахманіновим¹. Це відображено у характерному акомпанементі, ліричних темах широкого дихання (головна партія першої частини). Вплив романтичного напрямку обумовлений актуальним на той час трактуванням віолончелі – інструмента, який вийшов на перший план у якості солюючого саме в епоху романтизму².

Однак, можливо не останню роль у цьому зіграв особистий виконавський досвід автора. М. Михайлов наводить приклад впливу дитячих вражень Прокоф'єва від виконання етюдів Я. Ваньхаля, які втілились у Домажорному гамоподібному пасажі, що уособлює «семантику дитячості» в номері «Джюльєтта-дівчинка» з балету «Ромео та Джюльєтта» [57, с 61]. Так само особисті враження від гри на віолончелі у роки навчання, скоріше за все, обумовили відбір відповідних виконавських засобів, які уособлюють певний стильовий напрям. Узагальнення стилю через фактуру може розглядатися як ще одне підтвердження інструментальності творчого мислення А. Хачатуряна. Водночас мелодизована віртуозність партії солюючої віолончелі, притаманна творам романтичного напрямку, поєднується з токатною фактурою бахівського типу³. Таке поєднання на час створення Концерту було ознакою новаторства.

Віолончельний концерт неможливо віднести до якогось з названих різновидів інструментального концерту (симфонізованого чи віртуозного), оскільки в ньому вкрай віртуозна сольна партія поєднується з яскравою, розвинутою оркестровою фактурою та симфонічним задумом. Л. Гінзбург, намагаючись знайти місце цього твору, відносить його до напрямку «віртуозно-симфонічного» концерту, з чим важко не погодитись [30, с. 144].

¹ Перші такти фіналу викликають асоціації зі вступом до Третього фортепіанного концерту С. Рахманінова.

² Барокові віолончельні концерти (А. Вівальді, Й.С. Баха) не були залучені до репертуару тогочасних виконавців. Епоха віденського класицизму за великим рахунком залишила у спадок лише віолончельні концерти Й. Гайдна, а також концерти Л. Боккеріні, які належать до «галантного» стилю.

³ Йдеться насамперед про прелюдійну фактуру Сюїт для віолончелі *solo* Й.С. Баха.

В. Юзефович наводить думку А. Хачатуряна відносно специфіки «Трьох концертних арій» для високого голосу з оркестром – твору, який композитор ставить в один ряд зі своїми інструментальними концертами. Торкаючись питання співвідношення партій оркестру та солістки у цьому творі, А. Хачатурян уточнює, що в процесі роботи «...дбав про *концертність, яка розуміється як змагання соліста вокаліста з оркестром*» (курсив мій – О.В.)¹. Схожим принципом він керувався і під час роботи над Віолончельним концертом.

Концертність, проявлена через віртуозність, визначає специфіку темпової драматургії твору. Як у першій частині, так й у фіналі темпова складова розвиваються по висхідній: від *Allegro moderato* до *Allegro vivace* у першій частині, та від *Allegro a battuta* до *Presto – Poco piu mosso* – у фіналі. Коди першої частини та фіналу вибудовані за принципом прискорення, як це часто буває у творах Р. Шумана².

За допомогою лаконічнішого оркестрового складу композитор досягає справжнього повнозвуччя. В оркестрі рясно застосовані різноманітні прийоми виконання, як-от *frullato* в партії флейт або *sul ponticello* в партії скрипок, надаючи особливого характеру звучанню цих інструментів, підсилюючи виразність оркестрової фактури. Багатогранній партії соліста протиставлено оркестрову масу, яка часом стає носієм активного діючого, навіть агресивного начала в оркестрових *tutti*. Репліки солюючих оркестрових інструментів у порівнянні з Фортепіанним концертом трапляються рідше. При цьому вони скоріше виглядають як відгук на те, що вже відбулось, ніж привносять власну ініціативу.

Від попередніх концертних опусів Віолончельний концерт відрізняється збільшенням розробкових розділів, побудованих на принципі змагальності. Але

¹ Сабчота Хеловнеба. Тбілісі: – 1983. № 6, с. 55 (грузинською мовою.). Цитата наведена за книгою В. Юзефовича «Арам Хачатурян» [146, с. 62].

² У творах Р. Шумана доволі часто зустрічається позначення про прискорення темпу, яке звучить як «*so rasch wie moeglich*» – «швидко, наскільки можливо». Початок коди фіналу в Концерті А. Хачатуряна позначений авторською темповою ремаркою *Presto* (J = 144-152).

головною ознакою стильових змін, що відбулись у цей період, є посилення *монологічності*. Партія соліста, розвинута, різноманітна, «віолончельна»¹ за своєю природою, представлена двома полюсами – віртуозним, реалізованим через мелодизовану віртуозність і фактуру токато-моторного типу, та лірико-патетичним, монологічним, що ґрунтується на принципі імпровізаційності. Драматургічний розвиток здебільшого відбувається через протиставлення активних епізодів речитативно-медитативним фрагментам.

Монологічна за складом партія соліста представлена двома формами монологічного: 1) монологізм на рівні героя² – традиційне для жанру інструментального концерту домінування соліста-віртуоза, яке втілюється за допомогою технічно складної, віртуозної партії 2) монологізм на рівні автора, властивий більшою мірою жанру симфонії, реалізований у концерті особливою формою віртуозності, яка полягає «... у витонченому мистецтві мовленнєвої декламації на інструменті» [109, с. 79].

У свою чергу авторський монолог реалізований двома полюсами: «зверненням» ораторським монологом, спрямованим до слухача, та «усамітненням», внутрішнім³. Співставлення двох типів монологічного відбивається у структурі твору та визначається антитетичністю художнього мислення композитора.

Контрастність образів у Віолончельному концерті А. Хачатуряна полягає не в традиційному протиставленні драматичного та ліричного, а скоріше в антитетичі динаміки та статички. В. Юзефович наводить спогади віолончеліста Д. Шафрана, який неодноразово виконував цей Концерт у тому числі під орудою автора: «...Араму Іллічу особливо подобалась моя ідея доводити статику повільної частини до вибухового, екстатичного стану» [146, с. 162]. Ця думка відображає сутність як другої частини – *Andante sostenuto*, так і середнього розділу фіналу, оснований на багатократному повторенні та варіюванні одного

¹ Докладніше про «віолончельність» сольної партії, її органічність для солюючого інструмента у цьому концерті у статті Л. Гінзбурга [30]

² Монолог першого типу за класифікацією О. Уткіна [109]

³ Така класифікація типів монологу прийнята у літературознавстві.

мотиву. Хоча запис виконавської версії Д. Шафрана не зберігся, зі слів В. Юзефовича можемо припустити, що основу його інтерпретації складала поляризація статичності та руху. Посилаючись на виконавця, В. Юзефович пише про те, що «...Д. Шафран у всіх, як він каже, токатних епізодах першої частини віддає перевагу шквальному темпу» [Там само].

Принцип розвитку повільних розділів за допомогою багатократного варіантного повторення єдиної інтонації наближається до принципу ампліфікації, який С. Аверінцев знаходить у поетичних опусах Г. Нарекаці¹. Окрім того, повільні, статичні розділи протиставляються рухливим, будучи концентрованим вираженням вірменського національного модусу. Гармонічна складова тем головної партії першої частини та першої теми фіналу відсилають нас до європейської музичної культури. Тема побічної партії першої частини (*Meno mosso*, ц. 12), тема *Andante*, а також тема середнього розділу фіналу (*Moderato con moto*, ц. 10) походять від малотерцового ходу – «лейтмотиву всього музичного життя», про який композитор згадує, описуючи головні теми Фортепіанного концерту².

Каденція, яка у Віолончельному концерті, так само, як і у Скрипковому, знаходиться на перетині розробки та репризи, будучи її продовженням, збільшує значущість розробки, розвиває сферу побічної партії. Крім того, три явно виділених (завдяки ферматам та фактурним змінам) розділи каденції у концентрованому вигляді виражають різні форми монологічного, характерні для всієї інструментальної творчості А. Хачатуряна загалом, а саме: 1) патетичний ораторський монолог («звернений» монолог), 2) маніфестація віртуозної майстерності (монолог соліста-інструменталіста), 3) внутрішній («усамітнений») монолог.

Л. Гінзбург відзначає «віолончельність» фактури солюючої партії, її природність, ритмічне та артикуляційне різноманіття, та, водночас, прийоми, що оновили технічний арсенал віолончельного виконавства. До таких він

¹ Докладніше про поему Г. Нарекаці та принцип ампліфікації у першому розділі дисертації.

² Докладніше про це – у другому розділі цього дослідження (пункт 2.1. Концерт-симфонія).

відносить у тому числі «самоакомпанемент» на верхніх струнах під час проведення теми в басу [30, с. 155]. Пізніше за допомогою цього прийому у сонатах для струнних соло композитор створює ілюзію солюючого голосу та акомпануючого йому ансамблю (оркестру), розширюючи тим самим «камерний» за своєю суттю жанр сонат для струнних *solo*.

Таким чином, Віолончельний концерт, з одного боку, узагальнює принципи, що склались у творчості А. Хачатуряна протягом десятиліття (1936–1946), з іншого, у ньому намічені тенденції, які отримають подальший розвиток у наступних творах, в тому числі у другій тріаді інструментальних концертів – концертах-рапсодіях для скрипки, для віолончелі та для фортепіано з оркестром.

Висновки до другого розділу

У другому розділі на прикладі першої інструментальної тріади А. Хачатуряна – концертів для фортепіано, для скрипки та для віолончелі з оркестром виявлено специфіку реалізації концертності у традиційних діалогічних моделях жанру інструментального концерту – симфонізованому та віртуозному. Показано принципи індивідуалізації жанрової моделі у Віолончельному концерті – останньому творі першої тріади.

Апробовані окремі положення теоретичних концепцій В. Москаленка (стиль, інтерпретація), Д. Рабіновича (виконавські типи), О. Уткіна (концертний монологізм), Е. Фінкельштейна (жанрові типи інструментального концерту «концерт-симфонія, «концерт-гра»), Л. Шаповалової (рефлексивна драматургія), гіпотези, запропоновані у першому розділі цього дослідження. Показано механізми взаємодії індивідуального та загального, концертності та симфонізму.

Аналіз партитур концертів у поєднанні з порівняльним аналізом виконавських версій дозволив виділити характерні риси хачатурянівської концертної форми у двох модифікаціях – «концерті-симфонії» (Фортепіанний концерт) та «концерті-трі» (Скрипковий концерт). У Концерті для віолончелі з

оркестром, який віднесено до типу «віртуозно-симфонічного» концерту, встановлено ознаки подолання форми, що склалась у попередніх творах, виходу за межі традиційної концертної композиції. Виявлено тенденції, які отримали подальший розвиток у наступних двох інструментальних тріадах А. Хачатуряна.

Окрім закономірностей, обумовлених типовою специфікою, у кожному з концертів помітні ознаки апробації композитором історичних різновидів жанру інструментального концерту, проходження етапів його еволюції. Особливість підходу А. Хачатуряна полягає в тому, що він наслідує не окремим прийомам або засобам виразності («аналітично-граматичні засоби» за типологією В. Медушевського [55]), а скоріше духу: він втілює епохальні музичні стилі як узагальнення «інтонаційно-драматургічних» засобів (В. Медушевський).

Отже у концерті для фортепіано з оркестром втілено ознаки «умовно барокового» світовідчуття, у Скрипковому концерті – «умовно класицистичного», у Віолончельному – «умовно романтичного», що виражається відповідними засобами музичної виразності. При цьому у кожному з творів першої тріади рельєфно проявлений індивідуальний стиль автора, обумовлений ідеєю концертності.

Концерт для фортепіано з оркестром (1936), в якому композитор спирається на модель концерту-симфонії, вирізняється узагальненою симфонічною концепцією. На ідейно-змістовному рівні симфонізм проявлений через принцип протиставлення (антитетики) *tutti* та *solo*, що є проєкцією протиставлення особистісного (*solo*) та загального (*tutti*). На рівні форми у межах першої частини рельєфно виділено чотири замкнених розділи, в яких реалізовано «узагальнену концепцію людського буття», запропоновану М. Арановським.

Симфонічна єдність циклу забезпечується єдиною лейтінтонацією, від якої походить інтонаційний малюнок головних тем, а також тематичною аркою, яка поєднує крайні частини концертного циклу. Симфонічним началом просякнута й середня частина Концерту, у якій порушується традиція повільної

частини концертного циклу як «ліричного острова» між дієвими крайніми. У концертному циклі А. Хачатуряна середня повільна частина перетворюється на трагічну кульмінацію усього циклу.

Принцип концертності у Фортепіанному концерті втілюється через драматургічність форми (принцип гри), імпровізаційність, що лежить в основі варіантного принципу розвитку тематизму, та переважно через віртуозність партії соліста. «Умовно барочний нахил» у Фортепіанному концерті виражений як у зовнішніх ознаках «пишності та гучності фактури» (Н. Шахназарова), так й у більш глибинних формах. Один з проявів барокового світогляду – антитетичність, співзвучна антитетиці мислення композитора, в тому числі є віддзеркаленням національного компоненту його індивідуального стилю. Ознаками барокового світосприйняття, проявленими музичними засобами є також: а) гіперболізація крайнощів – співставлення крайніх регістрів, динамічних градацій, станів; б) принцип розвитку тематизму по типу «ядро – розгортання»; в) утрируване протиставлення *tutti* та *solo*, віртуозного та рефлексивного; г) «сарабандний» жанровий нахил теми середньої частини Концерту, загальна подібність до барокової арії *lamento*.

Скрипковий концерт («концерт-гра») постає як квінтесенція концертності та її головних атрибутів: віртуозності, діалогічності, гри, імпровізаційності, підвищеної комунікативності, персоніфікації оркестрових тембрів, які виступають у ролі солістів другого плану (принцип інструментального театру). «Умовно класицистична» стильова установка обумовила врівноваженість форми, співвідношення сольної та оркестрової партій, жанровий нахил та структуру (квадратність) основних тем, характер тематизму, ліричний (але не рефлексивний, як це було у Фортепіанному концерті) модус побічної партії першої частини Концерту. Акласичне у цикл привнесено трагічною другою частиною (*Andante sostenuto*), яка наближається до жанру «симфонічної поеми». Алюзії до відомих зразків європейської музичної класики – інтонаційних, фактурних, метроритмічних формул, постають у ролі зв'язуючої ланки, естетичних мостів, які допомагають

представникам європейської музичної культури зрозуміти закладені у творах вірменського композитора глибинні смисли.

У Віолончельному концерті помітні процеси подолання, «розхитування» форми. Тяжіння до об'єднання частин, мелодизація тематизму, посилення ролі монологічного начала визначені «умовно романтичним» модусом цього твору. Віолончельний концерт віднесений у роботі до типу «віртуозно-симфонічного» концерту, оскільки в ньому поєднані справжня віртуозність та симфонічність задуму. Віртуозність сольної партії, підвищена комунікативність, драматургічність цього твору є проявами концертності як стильової домінанти. Симфонізм, як «протиставлення особистісного та позаособистісного» (А. Адамян) позначається в антитетиці дієвого та рефлексивного, динаміки та статичності, а також в моно тематичній (моно інтонаційній) єдності концертного циклу.

У порівнянні зі Скрипковим концертом у Віолончельному (так само, як і у Фортепіанному), збільшується вплив рефлексивного стилю через заміну ліричного рефлексивним, перетворення каденційних епізодів на зону реалізації особистісного, посилення монологізації, порушення інерції руху у фіналі.

Окрім монологізму на рівні героя як віртуозного інструментального монологу та монологізму на рівні позиції автора по відношенню до героїв – персоніфікованих тембрів, у концертах А. Хачатуряна знайдена особлива форма монологізму. Герой, який ототожнюється з автором (автобіографічність) постає у двох іпостасях – дієвій та рефлексивній. Відбувається психологізація образу Автора. Монологічне реалізується у партитурах першої тріади через: 1) патетичний ораторський монолог («звернений»), віртуозний інструментальний монолог (концертна форма), внутрішній («усамітнений») монолог.

Віднайдені закономірності підтверджуються на прикладі порівняльного аналізу виконавських версій Концерту для фортепіано з оркестром Л. Оборіна / А. Хачатуряна (Є. Мравінського) та В. Капелла / С. Кусевицького (Ю. Орманді). Дослідження виконавських версій розкриває принципи взаємодії

композиторського та виконавського індивідуальних стилів в залежності від типів індивідуальностей композитора та виконавця. Наголошується на важливості «співзвучності» особистостей композитора та виконавця для створення успішної виконавської версії. Як висновок, наводиться думка про те, що твори А. Хачатуряна вимагають відповідного виконавця, дарування якого органічно поєднує у собі «віртуозний» та «інтелектуальний» типи (за типологією Д. Рабіновича).

РОЗДІЛ 3

МОНОЛОГІЧНІ ФОРМИ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕРТНОСТІ

У другій половині ХХ століття жанр інструментального концерту переживає етап оновлення. У нових формах концертування віддзеркалюються глобальні зрушення, які відбуваються в мистецькому просторі. У 1960-і роки виникає новий тип жанру – «концерт-монолог» (термін О. Уткіна). Актуалізацію монологічного напрямку в концертуванні О. Уткін пов'язує з «... підвищенням зацікавленості до особистості, її соціально-етичної позиції, творчим можливостям, відповідальності перед сучасниками та потомками...» [109, с. 80]

Однак, здається, що причини монологізації діалогічного за своєю суттю жанру інструментального концерту, як і загалом всієї художньої творчості другої половини ХХ століття, знаходяться глибше і є віддзеркаленням розірваності «...зв'язків людини з предметною реальністю, одного з іншим (з реальністю *Іншого*), з особистим “Я” (власною психологічною реальністю)...» [88, с. 81]. Маніфестацією кризового стану суспільства, на думку О. Самойленко, стали різні форми «діалогу нерозуміння»¹. «Розірваність» зв'язків чекає на самоаналіз, який у свою чергу висуває необхідність монологу нового типу, що значно відрізняється від історичного передуючого йому ліричного монологу епохи романтизму.

У порівнянні з проблемою діалогічного, яка завдяки М. Бахтіну опинилась в центрі уваги дослідників з різних країн, проблема монологічного у мистецтві, в тому числі у музиці, все ще недостатньо розроблена. М. Бахтін, автор концепції поліфонічного роману, у своїх роботах вважав монологізм та діалогізм різними типами світосприйняття, художнього мислення автора, яке виражається, відповідно, у монологічному та діалогічному романі.

¹У роботі, присвяченій дослідженню діалогу як музично-культурологічному феномену О. Самойленко розрізняє декілька форм сучасного діалогу – «діалог за нечутністю» (прогностичний), «діалог глухих», характерний для неокласицизму, діалог «за умовчанням» (ностальгічний, алюзивний) і «діалог мовчання» (музика тиші, авторські моделі мінімалізму) [90, с. 17].

У «монологічному романі» М. Бахтін бачить спробу «...втиснути показану митцем множинність свідомостей у системно-монологічні рамки єдиного світогляду...» [18, с. 14], у той час як у діалогічному (поліфонічному) романі, прикладом якого він вважає романи Ф. Достоевського, на думку вченого, «...відбувається поєднання декількох індивідуальних воель, <...> принциповий вихід за межі однієї волі...» [Там само, с. 28–29].

Відштовхуючись від ідей М. Бахтіна, О. Уткін ототожнює опозицію монологічного та діалогічного романів з явищами, відповідно, симфонізму та концертності. Корінну відмінність між жанрами симфонії та концерту дослідник бачить у різних принципах розвитку музичної думки: авторсько-монологічного – у симфонії та діалогічного – у концерті. [109].

З цим важко погодитись. Скоріше, ознаки втілення монологічного та діалогічного наявні як у жанрі симфонії, так і в інструментальному концерті. Саме такий підхід запропонований у статті І. Солертинського. Вчений розрізняє монологічний¹ та діалогічний типи симфонізму [93]. Тлумачення діалогічного як «поліперсоналістичного» (термін І. Солертинського) та монологічного, відповідно, як глибоко особистісного, автобіографічного, сповідального, відрізняється від концепції М. Бахтіна, у якій монологічний тип світогляду отримує негативну оцінку.

І. Солертинський не вважає монологічний симфонізм «... “зниженням”, “розкладанням”, “оскудінням”, “розпадом” симфонізму бетховенського (тобто у термінології І. Солертинського, діалогічного – *О.В.*) типу», але розглядає його як особливий тип, який походить від епохи «бурі та натиску».

Аналізуючи історію розвитку жанру симфонії, він розрізняє діалогічний та монологічний типи симфонізму, називаючи перший умовно шекспіризуючим, другий – умовно байронізуючим. «Шекспіризуючий» тип симфонізму (прикладом якого вчений вважає симфонізм бетховенського типу), побудований на принципі діалогу, на «...об’єктивному та узагальненому

¹ У статті І. Солертинського цей тип отримує назву «лірико-монологічного симфонізму» [93, с. 341]

віддзеркаленні навколишньої реальності та процесів боротьби, що у ній відбуваються», на дії, що складається «з декількох людських свідомостей та волю, які вступають у боротьбу одна з одною». Це симфонізм «багатоособистісний» [93, с. 338].

У монологічному «байронізуючому» симфонізмі «...процес боротьби ідей, особистостей, світ соціально-етичних конфліктів подається крізь індивідуальне авторське Я, лише одним голосом авторської свідомості. Музика перетворюється на низку пристрасних особистих висловлювань, у сторінку з щоденника, у полум'яну та часом тяжку сповідь» [93, с. 339–340]. Зовнішній світ у такому випадку постає або у вигляді контрастного фону, або (як це відбувається у творах П. Чайковського, Г. Малера та ін.) вривається в картину боротьби як вороже начало. Характерною для цього варіанту симфонізму І. Солертинський вважає «автобіографічність образів» [Там само, с. 340]. Такий підхід може бути застосований і до інших жанрів симфонічної музики.

Творам А. Хачатуряна загалом притаманний скоріше монологічний модус висловлювання так як його розуміє І. Солертинський. І це найбільш помітно у діалогічному за суттю жанрі інструментального концерту. У двох концертних тріадах вірменського композитора монологічність проявляє себе у двох напрямках: 1) всі музичні події подаються від першої особи, «крізь призму індивідуального авторського Я», діалогічний за своєю суттю жанр трансформується, підкоряючись волі автора та стає сферою реалізації особистісного, автобіографічного; 2) посилення монологічного модусу обумовлює відповідний відбір засобів музичної виразності, що насамперед втілюється у збільшенні значущості інструментального монологу, у зміні функцій каденцій, перетворенні їх із зони маніфестації віртуозного на зону реалізації особистісного.

Монолог ХХ століття багато в чому відрізняється від ліричного романтичного монологу епохи романтизму, перетворюючись на своєрідний засіб самопізнання, подолання розірваності особистості з навколишнім та внутрішнім світом.

У теорії літератури розрізняють два типи монологів: «звернений» – який передбачає акт комунікації, але без очікування негайної відповіді, та «усамітнений» – у формі висловлення, «що здійснюється людиною на самоті (у буквальному сенсі слова), або у психологічній ізоляції від оточуючих» [113, с. 220]. Монолог у художній творчості здебільшого є носієм образу Автора. Усамітнений монолог таким чином перетворюється на акт «автокомунікації» (Ю. Лотман)¹, націлений на самопізнання, що є однією з форм рефлексії.

Розробляючи теорію рефлексії у музиці Л. Шаповалова вказує на специфіку авторського відношення та авторської оцінки, що вирізняє «рефлексивний стиль» (Л. Шаповалова), «...в якому художній світ організований за принципом: *план дії та план реакції на нього*». Аналізуючи симфонічне «двосвіття»² у творчості Д. Шостаковича в аспекті втілення у ньому ознак рефлексивного стилю, дослідниця виокремлює три моделі «виявлення образу автора як типу рефлексії»: «дискретну», «наскрізну» та «режисерську» («приховану») [138]. Критерієм класифікації у типології Л. Шаповалової є форма розкриття авторського Я, а найбільш безпосереднім носієм «Я-образу» стає монолог (речитатив).

Згідно концепції Л. Шаповалової, у «наскрізній моделі», поширеній у творах Д. Шостаковича на зрілому етапі творчості, «...монологічність авторського висловлення, установка на рефлексивну свідомість... посідає провідне положення у драматургії...» [137, с. 163]. Таку форму міжособистісного спілкування автора з суб'єктом рефлексії дослідниця називає «монологічною».

Аналізуючи процес реалізації рефлексивної драматургії у концертному жанрі на прикладі творчості В. Бібіка³ Л. Шаповалова доходить висновку, що медитативний тематизм трансформує форму та жанр інструментального

¹ Під «автокомунікацією» Ю. Лотман розуміє таку модель комунікації, в основі якої лежить «Я – Я», а не «Я – ВІН».

² Двосвіття («двоемирие» – рус.) – термін, що з'явився у російськомовному літературознавстві у зв'язку з вивченням проблем естетики романтизму.

³ У роботі серед іншого проаналізовано два інструментальних концерти В. Бібіка – Концерт для флейти та камерного оркестру ор. 51 та Концерт для альту з оркестром ор. 53.

концерту. Концептуальне поєднання вільно трактованої сонатності з рефлексією, її подоланням, прийняттям гармонії світу, наближає концертний жанр до симфонії. Виходячи з цього, дослідниця пропонує додаткове жанрове визначення «концерт-симфонія», що допомагає, на її думку, «... виконавцям та слухачам роздивитись у їхній драматургії процес “зустрічного руху” музичних жанрів до художнього синтезу на основі нової семантики рефлексивного типу» [137, с. 47]. Ідеї Л. Шаповалової про поєднання принципів рефлексивної драматургії з екстравертним, діалогічним за природою жанром інструментального концерту становить особливий інтерес.

Творчість А. Хачатуряна раніше ніколи не розглядалась в аспекті виявлення у ній принципів «рефлексивної драматургії», «рефлексивного стилю» (Л. Шаповалова). За розкішню оркестрових барв балетних та симфонічних партитур залишалось непоміченим внутрішнє «Я» автора. Написану Г. Хубовим характеристику Першої симфонії, зміст якої, на думку вченого, складає «...величавий епос нового, напруженого, радісного у труді та боротьбі життя» [131, с. 16], було широко розтиражовано, у той час як голос самого композитора не був почутий¹.

Образний склад інструментальних концертів та інших творів композитора переконує, що схильність до рефлексії, інтровертність були невід'ємною частиною особистості композитора. Вище, в аналізах Фортепіанного та Віолончельного концертів було наведено приклади прояву рефлексії у зонах побічних партій, співставлення у них драми та медитації. У цьому розділі, спираючись на ідеї Л. Шаповалової, спробуємо проаналізувати дію рефлексивної драматургії у творах пізнього періоду творчості А. Хачатуряна.

¹ Докладніше про те, який зміст вкладав А. Хачатурян див. на с. 73 дисертації.

3.1 Концерт-монолог

На думку О. Уткіна, «... в основі драматургії концерту-монологу знаходиться антитеза внутрішнього світу героя активно впливаючому на нього реальному світу драматичних подій» [109, с. 79–80]. Цим протиставленням обумовлене філософсько-трагедійне трактування концертного діалогізму. Тобто монологізація жанру відбувається насамперед на змістовному рівні, але при цьому вимагає особливих форм вирішення інструментальної віртуозності, яка у даному випадку полягає у «... витонченому мистецтві декламації на інструменті» [109, с. 79].

Головною особливістю другої тріади А. Хачатуряна є посилення монологічного начала, що знаходить своєрідне втілення в кожному з розділів форми творів другої тріади – концертів рапсодій для скрипки, для віолончелі та для фортепіано з оркестром. Антитетика, властива жанру інструментального концерту, реалізується через протиставлення двох видів монологічного – речитативного, імпровізаційного авторського монологу (перші розділи форми) віртуозному монологу соліста-інструменталіста (монологу «героя», за типологією О. Уткіна), розвиваючи, таким чином тенденцію, яка намітилась раніше у Віолончельному концерті¹. Водночас авторський монолог стає способом реалізації багатогранності, «поліфонічності» образу головного героя, який ототожнюється з автором.

Концерти-рапсодії, створені протягом 1959–1968 років, були першим зверненням композитора до великих симфонізованих форм після сумнозвісної Постанови «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі»². Подолання тяжкої психологічної травми³, нанесеної цією постановою, потребувало часу. Балет «Спартак», завершений у 1954-му році, після смерті Й. Сталіна, став

¹ Див. Розділ 2.

² Йдеться про Постанову Політбюро ЦК ВКП(б) «Про оперу “Велика дружба” В. Мураделі» від 10 лютого 1948 р., опубліковану у газеті «Правда» 11 лютого 1948 р.

³ Глибину травми можна зрозуміти по сказаному у розмові з С. Хентовою: «Шостакович, коли його сварили, працював, а я хотів повіситись» [124].

своєрідним подоланням цієї травми. Однак відлуння тих подій назавжди вплинуло на світосприйняття композитора.

По закінченню роботи над партитурою балету «Спартак» був період майже п'ятнадцятирічного його становлення як цілісного сценічного опусу. Редакції Ю. Григоровича, здійсненої у 1968-у році, найбільш успішній версії балету, передували суперечливі постановки Л. Якобсона (у 1956-у р. – у Ленінграді, та у 1961-у р. – у Москві) та І. Моїсеєва (1957 р., Москва). Протягом десятиліття робились спроби постановки спектаклю на оперних сценах Львову, Києва, Одеси, Риги, Ташкенту, Єревану. Отже 1950–1960-і роки для А. Хачатуряна пройшли «під знаком» «Спартака». Цей факт безсумнівно відбився в образах другої інструментальної тріади, у співзвучності концертів-рапсодій головним лініям балету.

Після Третьої симфонії («Симфонії-поєми»), яка стала приводом до нищівної критики, А. Хачатурян ніколи більше не звертався до жанру симфонії, створюючи музику для кіно та драматичних спектаклів. У 1959-у році, долаючи творчу кризу, композитор приступає до втілення ідеї створення одночастинних концертних творів для солюючих віолончелі, скрипки та фортепіано з оркестром, яка, судячи з епістолярних джерел, існувала ще з 1953-го року¹.

Починаючи з «Симфонії-поєми» (1947) у творчості А. Хачатуряна помітна тенденція до жанрового синтезу, який знаходить вираження насамперед у назвах творів: симфонія-поєма, концерт-рапсодія, соната-фантазія, соната-монолог, соната-пісня.

Заявлений у назві синтез жанрів інструментального концерту та рапсодії не був чимось новим. У роки, коли композитор розпочав свій другий концертний метацикл, жанр рапсодії для солюючого інструмента з оркестром закріпився у творчості композиторів різних країн у різних модифікаціях. Серед найвідоміших – «Норвезька рапсодія» для скрипки з оркестром Е. Лало (1878), «Рапсодія на українські теми» для фортепіано з оркестром С. Ляпунова (1907),

¹ З листа А. Гулакяну 2.03.1953: «Влітку маю написати чотири рапсодії: 1) для фортепіано, 2) для скрипки, 3) для віолончелі та 4) для трьох інструментів разом» [117, с. 83].

Рапсодія «Шеломо» для віолончелі з оркестром Е. Блоха (1916), «Рапсодія у блюзових тонах» («Rhapsody in Blue») Дж. Гершвіна (1924), «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова (1934), Рапсодія-концерт для альта з оркестром Б. Мартіну (1952).

У країнах СРСР жанр рапсодії був затребуваним передусім у творчості представників «малих республік», які тільки розпочинали свій шлях у професійній музиці. Зазвичай у такому випадку автори спирались на модель угорських рапсодій Ф. Ліста, які фактично були фантазіями (парафразами) на народні теми. Контрастно-складова форма таких рапсодій включала два розділи: повільний (епічний) та швидкий (жанровий, танцювальний). Фольклорний матеріал, розвиток драматургії від епічного першого розділу до святкового другого вписувались у парадигму радянського міфу про щасливий союз «звільнених» братських республік¹.

Поряд з рапсодіями «лістівського» типу існують також твори іншого змісту. Серед таких – «Рапсодія для солюючого альта, чоловічого хору та оркестру» Й. Брамса, «Шеломо» Е. Блоха, «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова. Рапсодичність у цих творах у загальному плані проявлена через посилення ролі епічного (Рапсодії Й.Брамса, Е. Блоха), пріоритетність імпровізаційного типу розвитку матеріалу, принципу варіювання («Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова).

У творах другої інструментальної тріади А. Хачатуряна рапсодичність передається опосередковано, тож вони не відносяться до творів «лістівського» типу. Цей факт відмічений у статті В. Власова, яка з'явилась одразу після прем'єрного виконання першого з трьох – Концерту-рапсодії для скрипки з оркестром: «Ми звикли, – писав про свої враження критик, – до святкових, танцювальних рапсодій, у яких багато віртуозного блиску та ефектної музики. Рапсодії А. Хачатуряна скоріше можна вважати концертом чи поемою-

¹Як зазначає М. Раку, «Відображати світ у його реальності, але у перетворенні, надаючи йому ознак “святковості та ошатності” – одне з найважливіших завдань, поставлених у ці дні перед митцями соціалізму його ідеологами, яка отримала назву “соціалістичного реалізму”». [84,с. 154].

імпровізацією, у якій багато серйозних думок, розмірковувань, глибокої та змістовної музики»¹.

Поєднуючи у назві жанрові імена концерту та рапсодії, А. Хачатурян декларує рапсодичність своєї другої тріади у сенсі першорядності імпровізаційності, вільної форми твору та підкреслено національного тематизму². Що стосується традиційного для рапсодії використання фольклорних джерел, у творах другої інструментальної тріади, як і в більшості інших творів композитора немає прямих фольклорних цитат. В опублікованих листах композитора згадується лише повільна тема Концерту-рапсодії для фортепіано з оркестром, у якій як значно перероблене інтонаційне джерело використано вірменську ашугську пісню «Օլոր-մոլոր» (Olor-molor). «Здається, це з тем Саят-Нова», – уточнює композитор³.

Жанровий синтез у кожному з творів другої тріади відбувається по-різному. Твори цього метациклу поєднані спільністю структурних принципів, на яку вказує композитор: «...всі три рапсодії представляють собою такі форми <...> – вступ, каденція солюючого інструмента, повільна тема та її гомофонний розвиток, швидка тема та її поліфонічний розвиток, і кода, де обидві теми поєднуються в один образ, емоційно збагачуючи одна одну, досягаючи, “межі віртуозності”» [146, с. 236].

Авторський коментар відносно структури концертів-рапсодій описує структурні параметри творів у найзагальнішому плані. Більш детальний розгляд доводить, що твори другої тріади вирізняються як за змістом, так і за співвідношенням принципів концертності та рапсодичності, що, в підсумку, впливає так само й на форму твору. У Концерті-рапсодії для скрипки з оркестром через багатотемність та жанрову (танцювальну) основу другої

¹ Власов В. Новая «Рапсодия» Хачатуряна // Известия. 10 листопада 1962 р.. Цитата за книгою: Юзефович В. Арам Хачатурян [146, с. 237].

² В одному з листів 1960-х років А. Хачатурян написав: «Я ніколи не думав так багато про те, що я – вірменин, ніколи не думав як зараз» [117, с. 212]

³ З листа М.Г. Арутюнян 22 липня 1966 р. [117, с. 190] Насправді ця мелодія належить Гусану Шераму (1857–1938). Гусанами у Парфії, сасанідському Ірані та Вірменії називали народних співаків, рапсодів, які поєднували цю діяльність з акторством .

(швидкої) теми вплив рапсодичності більш помітний, у той час як у наступних – Віолончельному та Фортепіанному концертах-рапсодіях форма може тлумачитися як «монотематична» (точніше, моноінтонаційна) контрастно-складова» (визначення М. Тараканова).

Досліджуючи шляхи оновлення крупної форми у музичному доробку представників радянського авангарду – А. Пярта, Б. Тищенко А. Шнітке, М. Тараканов говорить про появу нової музичної структури, яка потребує відповідного визначення. Одним з показових, на думку вченого, творів 1960-х років є Концерт для скрипки та камерного оркестру А. Шнітке, наведений у вищезгаданій статті О. Уткіна у якості прикладу «концерту-монологу». Особливістю цієї та подібних до неї композицій, на думку М. Тараканова, є варіантний розвиток єдиного тематизму, «...у межах якого, однак, виникають контрасти малих та великих музичних побудов, мотивів, окремих зворотів, але також і цілих, порівняно відособлених розділів» [101, с. 62]. Така форма продиктована насамперед творчим задумом, який походить від наскрізного розвитку образу Автора.

Аналізуючи етапи творчості Д. Шостаковича, характерною для зрілого періоду Л. Шаповалова вважає «наскрізну модель» буття образу Автора – «носія рефлексивної свідомості» (Л. Шаповалова). У цій моделі, як вважає дослідниця, провідне місце посідає *монологічність* (курсив мій – О.В.) авторського вислову, установка на рефлексивну свідомість (через домінування «Я-образу» в експозиції):дієве відходить на другий план» [138, с. 163].

Дещо подібне знаходимо у творах другої інструментальної тріади А. Хачатуряна. У перших, монологічних розділах форми звичний для концертного жанру діалогічний принцип змагання соліста з оркестром замінений внутрішньою боротьбою героя, який водночас є віддзеркаленням образу Автора. Епізодичні репліки солюючих інструментів оркестру виконують функцію підголосків, доповнюючи сказане солістом. Водночас другі розділи форми, засновані на моторно-танцювальних темах, виступають у якості зони

маніфестації віртуозної майстерності соліста, яка у кодах сягає трансцендентного рівню.

У перших розділах концертів-рапсодій домінує монологічність у двох різних формах: пафосного ораторського монологу та заглибленого, медитативного самодіалогу, що співпадає, відповідно, з поняттями «зверненого» та «усамітненого» монологу у теорії літератури [113]. У других – віртуозних розділах форми, а також у кодах, на першій план виходить ідея солювання, яку реалізовано за допомогою монологу соліста-інструменталіста – невід’ємної складової концертного жанру. Таке поєднання – ознака антитетичності творчого мислення А. Хачатуряна, сплаву екстравертного та інтровертного, концертності та рефлексивності, що є похідними особистісної психології композитора.

Монологічність другої концертної тріади багато в чому перетинається з балетом «Спартак», який «визрів» у редакції Ю. Григоровича. Спільно з А. Хачатуряном видатний балетмейстер привніс значні зміни у драматургію балету, перекомпонувавши цілу низку номерів. Для цієї постановки композитором були дописані окремі сцени, у тому числі заключний Реквієм, який став справжньою кульмінацією спектаклю. Але найвагомішою драматургічною особливістю редакції Ю. Григоровича є дев’ять монологів – портретних характеристик кожного з основних героїв балету, які передають їх внутрішній стан у певний момент дії¹. Новаторську ідею монологізації балетних номерів вочевидь було продиктовано *речитативним*, «нетанцювальним» (саме таку характеристику надав музичній складовій балету перший постановник Леонід Якобсон) характером музики А. Хачатуряна².

Монолог як мовленнєва форма, у тому числі його музичний різновид, складніше діалогу. Тож у концертах-рапсодіях переважанням монологічного начала обумовлено ускладнення ритмічної, гармонічної, фактурної складових

¹ Центральний образ балету – образ Спартак, представлений п’ятьма монологами, Егіні – двома. Персонажі Краса та Фрігії окрім ансамблевих сцен мають по одному монологу.

² «Музика, написана до картини, про яку йдеться, у загальноприйнятому сенсі цього слова «нетанцювальна». Вона речитативна – і саме в цьому її перевага [147, с. 183].

сольної партії, її віртуозність, посилення драматургічної функції сольних каденцій, які у двох з трьох творів другої тріади займають значні розділи форми (у Концерті-рапсодії для віолончелі з оркестром та Концерті-рапсодії для фортепіано з оркестром). У розгорнутих «авторських» монологах перших повільних розділів перед солістом поставлено не менш складне завдання, ніж у віртуозних у традиційному розумінні цього слова епізодах других розділів та код.

Концерт-рапсодія для скрипки з оркестром сі-бемоль-мінор (1961)

присвячений першому виконавцю Леоніду Когану. Так само, як і зі Скрипковим концертом (з першої тріади), що був написаний з розрахунком на Д. Ойстраха, у Концерті-рапсодії помітний вплив особистості Л. Когана – представника романтично-віртуозного напрямку скрипкового виконавства, який на час створення цього твору мав власний впізнаваний виконавський стиль¹.

Скрипковий концерт-рапсодія відрізняється від наступних Віолончельного та Фортепіанного багатотемністю, мозаїчністю. Така особливість партитури може вважатися проявом впливу на авторську концепцію центрального принципу рапсодичності – «складання (зшивання) пісень»². З іншого боку, мозаїчність Скрипкового концерту-рапсодії має паралелі з Першою симфонією А. Хачатуряна, яка рясніла різноманітними темами. Апробовуючи новий жанр, композитор ніби створює «про запас», далі відбираючи з цієї множинності найнеобхідніше. У партитурі другого, швидкого розділу цього твору помітні алюзії до опусів К. Сен-Санса, С. Прокоф'єва, автоцитати з власних творів. У такий спосіб створюється ефект стилістичного діалогу на відстані з Іншим (Іншими) та з собою.

¹ Надсилаючи перший запис Рапсодії Л. Когану, А. Хачатурян супроводжує його таким текстом: «Коли я починав писати її, я думав про тебе. Присвятив я її тобі з великою радістю та гідністю – тобі, скрипалю та артисту нашого часу» (з листа Л. Когану ймовірно від 14 листопада 1962 р) [117, с. 157]. Раніше, у листі від 23 жовтня 1959 р., адресованому своєму племінникові, він пише про більш особисті асоціації: «Коли я дивлюсь на скрипкову рапсодію або граю її, згадую вас усіх, в особливості, дітей, які “паслися” навколо мене у той час, як я писав влітку цей твір. <...> Тож, твір закінчений (у клавирі) і тому він асоціативно пов'язаний з вами» [117, с. 130]. Образ «дітей, що пасуться», можливо, віддзеркалений у деяких лірико-пасторальних образах Концерту-рапсодії.

² Саме так з грецької дослівно перекладається слово «рапсод» – той, хто складає пісні.

У вільній композиції Концерту-рапсодії можна помітити ознаки тричастинності зі вступом та кодою. Першій та другій розділи протиставлені за принципом «повільно – швидко», віддзеркалюючи, відповідно, рефлексію та дію. Монологічний перший розділ ґрунтується на протиставленні «зверненого» та «усамітненого» монологу. Цю опозицію «заявлено» у якості програми твору у невеликому оркестровому вступі-епіграфі.

Надважливе місце займає у драматургії твору перший вихід соліста – *каденція-монолог* (*Recitando e poco più mosso*, ц. 3), розміщена на самому початку, одразу після оркестрового вступу. Вона представляє собою насичену подієвістю «інтродукцію» до основного розділу форми. У межах двадцяти дев'яти тактів каденції різні стани – медитації, протесту, віртуозних злетів та майже смиренної ламентации змінюють один одного. Так само насичена й різноманітна фактура каденції, що охоплює всі регістри сольюючої скрипки.

Ще декілька невеликих типово концертних віртуозних каденцій, які підтримуються стриманим оркестровим акомпанементом, знаходяться у стикових зонах, що відокремлюють завершення одного розділу та початок іншого.

Тематизм Концерту-рапсодії відмічений імпровізаційною свободою розвитку, рельєфністю, вітійством мотивів, з яких складаються фрази, та яке у ході розвитку посилюється варіюванням, мелізматичним оспівуванням. Ритмічно розвинута, складна фактура сольюючої партії, яка вимагає досконалого володіння інструментом, доповнюється барвистою оркестровкою, що місцями нагадує партитури І. Стравінського (зокрема, балет «Жар-Птицю»).

Монологічність (проявлена як речитативність та як медитативність) та віртуозність (змагальність) складають два полюси, на яких побудовано драматургію твору, але при цьому вони представлені «букетом» різних тем. Монологічні епізоди переважно виражені у формі ліричного та риторичного (зверненого) монологу, та у меншій мірі – усамітненого, що відрізняє Скрипковий концерт-рапсодію від подальших творів другої тріади.

У першому розділі (*Andante sostenuto* ♩ = 56) драматургічний розвиток відбувається через зміну станів, що передаються за допомогою переключень характерів, темпів, теситурних переходів, варіантного «проростання». У цьому розділі відсутня подієвість. Початок кожної нової теми відмічено авторськими ремарками, які виражають певний стан – *tranquillo espressivo* (ц. 5), *dolce* (ц. 15), *molto espressivo* (ц. 18).

Другий розділ форми – *Allegro ma non troppo* (ц. 28) – подієвий, демонструє ознаки змагальності та діалогічності, темброво-інтонаційних співставлень, реалізуючи функцію розробки. Нові контрастні теми у шестидольному ритмі – танець-гра – в мажорі, та друга – мінорна, нагадують «*Danse macabre*» К. Сен-Санса. Танцювальність другого розділу наближає твір до «лістівської» моделі інструментальної рапсодії, однак реприза, яка повертає до початкового стану, порушує цей принцип. Наприкінці другого розділу видозмінена тема з першого розділу, підкоряючись загальному шестидольному руху, готує повернення до образів першого розділу.

Третій – репризний – розділ (*Roco meno mosso*, ц. 68) – вирізняється калейдоскопічністю, підвищеною ущільненістю музичних подій. Пафосний монолог змінюється танцювальними (*un poco giocoso*, ц. 73) епізодами. Так само, як й у фіналах концертів першої тріади, фінал (реприза у даному випадку функціонально подібна до фіналу) Скрипкового концерту-рапсодії стає зоною стилістичного діалогу, втіленням мозаїки тематичних алюзій. Єдина загальна лінія, спрямована до віртуозної коди, з'являється лише наприкінці репризного розділу. На межі репризи та коди знаходиться ще одна каденція, але вже віртуозного типу, яка нагадує схожі епізоди зі Скрипкового концерту А. Хачатуряна, перекидаючи арку у минуле.

Складність виконання Концерту-рапсодії, окрім суто скрипкових «труднощів», полягає у необхідності з'єднування калейдоскопу тем, особливо у третьому розділі, у єдине ціле. Це стає очевидним при порівнянні двох виконавських версій. У версії Л. Когана / К. Кондрашина у супроводі

Московського філармонічного оркестру, (1964 р.) солісту вдається об'єднати твір завдяки «режисерському» баченню, вмінню виділяти головні та побічні плани, майстерному володінню темповою драматургією.

У сучасній версії японської скрипальки Фумікі Морі (Fumika Mohri) та британського диригента Джонатана Блоксхема (Jonathan Bloxham) у супроводі оркестру «Таріола Сінфоніетта» (Фінляндія, 2020 р.) час звучання дещо більший. Як солістка, так і диригент захоплюються красою тем, гармоній, вишуканістю ритміки. У цій версії переважають імпресіоністичні екзотичні барви. Унаслідок цього третій, заключний розділ розпадається на часточки, а кода виникає несподівано, ніби припиняючи буяння фантазії композитора, проявленої у третьому розділі.

Концерт-рапсодія для скрипки з оркестром знаходиться на межі старого та нового. Композитор ще не повністю відмовився від подієвості, діалогічності, притаманних першій тріаді інструментальних концертів. Він знаходиться у пошуку нових музично-мовленнєвих та композиційних засобів. Специфіка його мислення, відмічена ідеєю концертності, обумовила яскраво виражену віртуозність солюючої партії. Віртуозність передано у двох формах – діалогічній (змагальній) та монологічній (риторичній). У наступних творах монологічність виходить на перший план.

Концерт-рапсодія для віолончелі з оркестром ре-мінор (1963) з творів другої тріади виконується найчастіше, отримавши популярність, зокрема, через успішність прем'єрного виконання Мстиславом Ростроповичем, якому цей твір присвячено. Концерт-рапсодія вражає граничною віртуозністю та експресивністю – найбільш характерними рисами виконавського стилю М. Ростроповича.

У Концерті-рапсодії видатний віолончеліст бачить «... поєднання глибини та надзвичайного віртуозного блиску», «благодатність для виконавця» [86, с. 9]. На його думку, у XX столітті «...віолончель, не втрачаючи здатності виражати ліричні почуття та настрої, перетворюється <...> на трибуна, оратора,

драматичного героя».[30, с. 283]. Таке трактування солюючої віолончелі було співзвучно творчим намірам А. Хачатуряна.

Принцип монотематизму – «проростання» майже всього тематичного матеріалу з напруженого, максимально стиснутого ядра – інтервалу малої секунди, є втіленням симфонічного задуму Концерту-рапсодії. В тематичному комплексі фактично відсутні жанрові (танцювальні) інтонації, з яких зазвичай складаються фінальні частини інструментальних концертів. Окрім контрастної скерцозної теми другого розділу (*Allegro vivace*), яка «кривляється», збільшуючи ступінь контрасту між розділами, всі теми Концерту-рапсодії «вирастають» з малої секунди, заданої на початку у формі морденту. Різноманітні модифікації головної теми суть різні психологічні стани герою, який ототожнюється з автором.

Монологічність, притаманна цьому твору, декларується на початку в розгорнутій (80 тактів) сольній каденції-монологі, яка починається одразу після повнозвучного оркестрового вступу. Основу каденції складають три типи інструментального монологу, які затвердились у творчості А. Хачатуряна раніше, починаючи від Фортепіанного концерту: 1) експресивний патетичний ораторський монолог (речитатив); 2) віртуозність токатного (фігураційного) типу, яка переходить до медитативного самозаглиблення, своєрідного «входження у транс» (віртуозний монолог); 3) внутрішній монолог – власне медитація, що передається через поліфонізацію фактури. Розгорнутий вступний розділ звучить протягом ста вісімдесяти семи тактів та є продовженням каденції, у якій сколююча віолончель ототожнюється з голосом (образом) Автора. Партія оркестру здебільшого акомпанує, збільшуючи щільність фактури, створюючи відчуття глибини образу. У Першому віолончельному концерті Д. Шостаковича (1959 р.) каденцію виділено в окрему частину. Тоді як у Віолончельному, а також у Фортепіанному концертах-рапсодіях А. Хачатуряна каденція, навпаки, розосереджена по всьому першому розділу.

А. Хачатурян називає Віолончельний концерт-рапсодію «...великим та принципово новим» [117, с. 161]. У ньому дійсно майже відсутній погляд у

минуле. Новаторство помітно скрізь – у характері тематизму, який формується не з тем у традиційному розумінні, а з інтонаційних комплексів, в оновленні оркестрових засобів, у трактуванні віолончельних прийомів, «кінематографічному» співставленні планів.

Стилістично цей твір умовно може бути віднесений до експресіоністичного напрямку. Відомо, що експресіоністичному мистецтву «... притаманні крайня напруженість, емоційна збудженість, втілені у дисгармонічних, часто гротескних, химерно викривлених формах» [5, с. 695]. Образи Концерту-рапсодії, максимально експресивні у першому розділі, виражаються тематизмом речитативного складу у високому віолончельному регістрі з явно помітним надриком. Складна, місцями гостра нерегулярна ритміка (пунктири, синкопи), емоційні крайнощі, скерцозність другого розділу та гротеск «викривленої», «осміяної» першої теми у коді – все це вимагає у слухача відкритості для розуміння музичного змісту, який здається незвичним, неочікуваним у порівнянні з добре знайомими образами симфонічних полотен А. Хачатуряна.

При цьому індивідуальний стиль А. Хачатуряна безумовно вгадується у терпких гармоніях та пишній в окремих епізодах (частіше на стиках) оркестровці, у «благодатності» сольної партії для соліста-віолончеліста, обумовленої «виконавським геном» композитора.

Відсутність жанровості та яскраво виражених фольклорних мотивів, монотематизм, національний модус, представлений на рівні узагальнення, обумовили симфонічність Концерту-рапсодії. Поєднання інтонаційної сфери, представленої речитативним, медитативним (рефлексивним) типом матеріалу, з колом інтонацій гри-скерцо наближає твір скоріше до синтетичного типу концерту-симфонії. Рапсодичність у найзагальнішому плані «прочитується» у темах імпровізаційного характеру, що вільно ллються, та у відсутності явних ознак сонатності, що регламентує форму.

Музичні засоби, які і сьогодні вражають своєю сучасністю, глибина образного змісту, рельєфність тематизму, новаторське трактування

виконавських прийомів забезпечили довге сценічне життя Концерту-рапсодії та його місце у переліку найрепертуарніших творів XX століття для солюючої віолончелі з оркестром.

Концерт-рапсодія для фортепіано з оркестром (1968) завершує другу інструментальну тріаду і є останнім великим симфонічним опусом А. Хачатуряна. На відміну від Скрипкового та Віолончельного концертів-рапсодій, Фортепіанний не має присвячення. Асоціативний ряд, що виникає на основі тем, інтонацій, прийомів, породжує гіпотезу, що твір присвячений автором самому собі – це ретроспекція, погляд на прожите життя. У ньому композитор знов звертається до тональності *Des-dur* – тональності Фортепіанного концерту, повторює жанрове обличчя основних тем. Протиставлення архаїчного маршу (перша тема) та споглядальної сарабандної теми (друга тема) підтверджують гіпотезу про те, що у Концерті-рапсодії для фортепіано з оркестром відбувається повернення до минулого: до його ж власного Концерту для фортепіано з оркестром, до «кризової» Третьої симфонії (Симфонії-поєми) з яких виростає весь інтонаційно-тематичний комплекс.

Цей твір замикає коло, але не надає бажаного відчуття катарсису. Відсутність заспокоєності, можливо, спричинила появу останньої інструментальної тріади – трьох сонат для струнних – для віолончелі, для скрипки та для альту *solo*, які будуть розглянуті у наступному підрозділі.

З листів композитора відомо, що він не був задоволений Концертом-рапсодією для фортепіано з оркестром¹ і вже після завершення роботи та прем'єрних виконань переробляв його, оскільки «...надто мозаїчно розмазав пікантні ритми, котрі не відбулись та навряд чи легко відбудуться»². Цей твір не закріпився у репертуарі сучасних виконавців, у тому числі через значну

¹ З листа до М.Г.Арутюнян, 22 липня 1966 р.: «...мені вдалось начорно закінчити Концерт-рапсодію для фортепіано з оркестром. Тільки начорно і дуже приблизно. Як завжди, сумніваюсь у новому творі. Мені здається, що твір не вдався». Пізніше, у листі до неї від 16 лютого 1969 р.: «почуваюсь засмученим через те, що мій новий твір не сподобався вірменам. Але я впевнений, що цей твір найближчими роками будуть багато грати. В ньому є музика, думки та фортепіанна техніка» [117, с. 190].

² З листа до Е. Мірзояна, 16 лютого 1969 р. [117, с. 212]

технічну складність сольної та оркестрової партій¹. Тим не менш, він становить значний дослідницький інтерес як одна з ланок макроциклу інструментальних концертів, твір, що представляє пізній період творчості, дозволяє зрозуміти закономірності еволюції індивідуального стилю композитора, досягнути одну зі складових естетики та поезики творчості вірменського класика.

В основі цього твору – чотири тематичних комплекси, кожен з яких експонується спочатку в партії соліста: токатний, що походить від Третьої симфонії (а саме, її сольної органної партії), архаїчний маршовий, котрий нагадує тему вступу до першої частини Фортепіанного концерту, споглядальний, що має фольклорно-пісенне походження та пов'язаний з інтонаційним обличчям теми другої частини Фортепіанного концерту, та «дитячий», в якому використані теми з юнацького Концертштюка для фортепіано з оркестром, що залишився незавершеним.

Сольні каденції, з яких починається Концерт-рапсодія, експонують основні образи першого – монологічного розділу. Драматургічний розвиток твору (так само, як і Фортепіанного концерту) побудований на антитетиці крайнощів: драматичності та глибини першого розділу протиставлено декларативну «дитячість» другого (дитячість ототожнюється з грою). Композитор підкреслює це зокрема фактурними засобами, протиставляючи трансцендентальну складність фактури першого розділу нарочито легкій «дитячій» фактурі більшості епізодів другого.

У межах першого розділу виникає ще одна опозиція: архаїчну брутальну силу, втілену засобами токатності та маршовості протиставлено філософській споглядальності повільної теми. Сольні каденції, розміщені у першому розділі, виконують важливу роль експонування двох центральних образних сфер, продовжуючи принципи, закладені у сольних каденціях Фортепіанного концерту.

¹ На час написання тексту дисертації були доступними лише дві виконавські версії Концерту-рапсодії для фортепіано з оркестром – Миколи Петрова у супроводі Державного академічного симфонічного оркестру СРСР під орудою автора (1974 р.) та у виконанні Оксани Яблонської у супроводі Московського симфонічного оркестру під батуту Д. Яблонського (1997 р.).

Гостра гармонічна мова, що рясніє дисонансами, значні оркестрові ресурси, націлені на досягнення максимального впливу на слухача – динамічними, тембральними засобами, розширеною ударною групою¹, виражають екстравертну сторону. Тематизм протилежної, споглядально-рефлексивної сфери виростає, як вказує композитор, з інтонацій вірменської гусанської пісні «Օլոր-մոլոր» (Olor-molor). Дослідник фортепіанної творчості А. Хачатуряна Раффі Хараджян, однак, помічає інтонаційну спорідненість повільної теми Концерту-рапсодії та лірико-філософського романсу вірменського композитора Романоса Мелікяна «Не плач», що входить у цикл «Զմրուխտի» (Zmrukhti – «Смарагди»), написаний у 1916 році після відвідування ним зруйнованих внаслідок Геноциду територій Західної Вірменії.

Можливо, – припускає дослідник, – «...обидва композитори надихались єдиним джерелом» [115, с. 187]. Однак, можемо припустити, що А. Хачатурян помилково приписує тему, що надихнула його, вірменському поету та композитору XVIII століття Саят-Нові², оскільки з часів, коли він міг чути її у Тіфлісі, минуло багато років. Він міг запам'ятати власне мотив, але забув, чи не хотів згадувати справжнє її джерело. Порівняльний аналіз двох тем (теми романсу Р. Мелікяна та повільної теми Концерту-рапсодії доводить звуковисотну, метроритмічну та образну спорідненість двох тем (А. Хачатуряна та Р. Мелікяна), у той час як мотив згадуваної композитором пісні ніби Саят-Нови при загальній близькості все ж відрізняється від повільної теми Концерту-рапсодії:

¹ Ударна група у Концерті-рапсодії для фортепіано з оркестром складається з литавр, бичу-хлопавки (*Frusta*), трикутника, коробочки (*Legno*), малого та великого барабанів, тарілок, там-таму, а також ксилофону, вібрафону та маримби (*ad lib.*)

² Докладніше про походження теми пісні Օլոր-մոլոր (Olor-molor) див. на с. 135 цього дослідження.

Приклад 3.1.

Концерт-рапсодія для фортепіано з оркестром. Друга тема



Приклад 3.2

Романос Мелікян. Романс «Не плач»:



Приклад 3.3

Тема пісні «Олр-молр» (Olor-molor)



Розуміння змісту інтонаційного першоджерела допомагає краще осягнути образний зміст теми, тим більше, що у романсі Р. Мелікяна наявний вербальний текст, тонко переданий композитором музичними засобами¹:

*Не плач, бо змокнуть твої очі,
шкода світла твого зору, промине.
Не сумуй, вік твоїй – немов весна, лише день
триватиме наче багряний травень – промине,
Чому, кохана, піддалася тій журбі наче у полоні?
Це ж немов нічка одна – промине.
Та й це життя також, така собі казка,
не поспішай, не муч себе, промине ...*

Скорботно-філософський стан, пануючий у віршах Д. Демірчяна Р. Мелікян передає відповідними музичними засобами – речитативним характером музики, великою кількістю низхідних секунд (фігура плачу). Схожа ламентозність складає основу повільної теми Концерту-рапсодії А. Хачатуряна.

Ритмічне перетворення теми, здійснене А. Хачатуряном – привнесений сарабандний ритм, посилює скорботність настрою, та, водночас відсилає нас до теми другої частини Фортепіанного концерту, ніби підтверджуючи не випадковість ритмічного оформлення тої теми. Ретроспекція у минуле, до тем свого першого інструментального концерту, підтверджує висновок про ключову роль рефлексивно-споглядальної сфери як для Концерту-рапсодії для фортепіано з оркестром, так і для всієї творчості А. Хачатуряна загалом.

Саме у цій темі, здається, зосереджена сутність всього твору, а, можливо, й всього метациклу. Її повернення у репризі відбувається у видозміненому вигляді. Вона звучить пафосно, надривно (*feroce*) в оркестрі у партії солюючих труб та валторн у контрапунктичному поєднанні з токатними фігураціями в партії фортепіано.

Контрапункт двох тем – «викривленої», «гучної» споглядальної та моторно-токатної, сприймається як виражений музичними засобами «діалог

¹ Переклад з вірменської Анушавана Месропяна.

глухих», про який говорить О.Самойленко у своїй роботі, присвяченій феномену діалогічного: «...міжіндивідуальний, заснований на граничному звуженні та «закритості» поглядів обох учасників, що створює рух смислового розходження – віддалення один від іншого, аж до нездатності почути сказане, не дивлячись на його «гучність», яскраву демонстративність [88, с. 37].

Специфіка втілення «діалогу глухих» у Фортепіанному концерті-рапсодії (як і у всій другій тріаді) полягає у тому, що «діалог глухих» тут відбувається у межах образу героя, який ототожнюється з Автором. І якщо у коді Фортепіанного концерту особисте зливається із загальним¹, то у Концерті-рапсодії між двома іпостасями особистості автора – екстравертною та інтровертною, до кінця зберігається дисонанс.

Твори другої тріади відмічені незавершеністю, відсутністю заспокоєності, що спонукають до подальшого «самопізнання» через творчість та пошуку відповідних форм реалізації особистісного. У цій тріаді маємо приклад втілення у творчості А. Хачатуряна концертності монологічного типу, обумовленої посиленням принципів рефлексивної драматургії. Цей напрямок отримує своєрідне продовження у заключній – третій інструментальній тріаді сонат для струнних *solo*.

3.2 Редукція принципу концертності у тріаді сонат для струнних *solo*

У першому розділі цього дослідження було висунуто гіпотезу про те, що концертність є невід'ємною складовою художнього мислення А. Хачатуряна. На підтвердження було наведено низку характеристик визнаних авторитетів, прикладів з симфонічної та камерної творчості композитора, а також біографічних фактів. У цьому підрозділі на прикладі аналізу Сонати-фантазії для віолончелі *solo*, Сонати-монологу для скрипки *solo* та Сонати-пісні для альту *solo*, що належать останньому творчому періоду композитора, спробуємо

¹ Нагадаємо ще раз визначення А. Адамян, наведене у першому розділі: симфонізм – це «...той принцип художнього мислення, який прагне пізнати дійсність як суперечливу єдність двох начал: індивідуального та загального, особистісного та історичного, коротко кажучи як єдність людини та середовища» [2, с. 129].

простежити специфіку втілення принципу концертності у камерному жанрі сонат для струнних без супроводу.

У музиці європейської традиції чимало прикладів проникнення концертності у камерні та сольні твори¹. У такому разі ознаки концертності здебільшого проступають «на поверхні» – у віртуозному блиску, у відтворенні фактурними засобами імітації контрасту *tutti* та *solo*.

У сонатах для струнних *solo* А. Хачатуряна, які складають останню, третю інструментальну тріаду, концертність втілюється на декількох рівнях:

1) на рівні фактури: через віртуозність, а також, за допомогою створення засобами монотембрового струнного інструмента ілюзії ансамблевої, чи навіть, оркестрової звучності;

2) на структурному рівні: швидкі та повільні епізоди контрастно-складової композиції сонат функціонально подібні відповідним частинам (розділам) сонатно-концертного циклу; у кульмінаційних зонах рельєфно виділені імпровізаційні за характером каденційні епізоди;

3) на рівні узагальнення концертності як принципу антитетики суб'єктивного та об'єктивного, монологічного та діалогічного, який у концертних творах А. Хачатуряна реалізується у протиставленні речитативного і медитативного, віртуозного та рефлексивного, інтровертного та екстравертного. Концертність у такому випадку перетворюється на засіб симфонізації камерного за своєю суттю жанру сольної струнної сонати.

У написаних у 1974–1976-у роках одночастинних сонатах А. Хачатуряна зі всією очевидністю помітні ознаки пізнього стилю, як-от «...мінімізація засобів виразності, їх семантична концентрація» [87, с. 34]. Доповнюючи цілісну картину, твори заключного етапу творчого шляху надають можливість ідентифікації константного та змінного у комплексі індивідуально-стильових властивостей композитора.

¹ Нагадаємо лише деякі: Соната Ре мажор Й. Гайдна (НОВ XVI:37), Соната Л. ван Бетховена ор. 2 No. 3 для фортепіано, а також Соната для скрипки та фортепіано ор 47 («Крейцера»).

У сонатах, так само, як і в концертах першої та другої тріад, від виконавця вимагається майстерність володіння усіма видами техніки гри на струнно-смичкових інструментах та втілення розвинутого інструментального монологу. За допомогою мистецтва «інструментовки» партії сольних смичкових інструментів композитор досягає поліфонізації, діалогізації фактури, створюючи ілюзію не одного, а декількох учасників виконавської комунікації, що ставить перед виконавцем додаткові завдання.

До прийомів розшарування фактури, самоакомпанементу А. Хачатурян звертався раніше в каденціях концертів та концертів-рапсодій, однак в останній тріаді вони з технічних прийомів перетворюються на спосіб створення складних, багатогранних образів. Сонати споріднюються також низкою впізнаваних інтонацій скорботно-ламентозного та нервово-пунктирного характеру, загальним настроєм «Post scriptum» (післямови), який посилюється від Віолончельної сонати до Альтової. Характерною особливістю всіх трьох сонат є опора на бахівські традиції трактування сольних струнних¹.

Соната-фантазія для віолончелі solo (1974) за свідченням С. Сапожнікова [91]² була написана для М. Ростроповича, однак через утиски, яким піддавався видатний виконавець саме у час, коли готувалась прем'єра цього твору, ці плани були порушені й першою виконавицею стала учениця М. Ростроповича Наталія Шаховська.

У Сонаті-фантазії А. Хачатурян продовжує лінію, яка походить від одночастинних концертів-рапсодій. Жанрове ім'я «фантазія» віддзеркалює особливості драматургії, заснованої на притаманному жанру фантазії принципі вільного співставлення контрастних образів *Andante sostenuto* та *Allegro giocoso* (повільно – швидко – повільно – швидко). У межах *Andante sostenuto* відбувається зміна та взаємопроникнення різних речитативних та моторних

¹ З листа М. Арутюнян від 11 квітня 1966 р.: «...Бах завжди і до сьогодні панує наді мною» [117, с. 185].

² Сергій Сапожніков – заслужений діяч мистецтв Росії, мистецтвознавець, керівник артистичної спільноти «Асамблеї мистецтв».

інтонаційних комплексів. Таке протиставлення є проекцією усталеного у творчості А. Хачатуряна контрасту рефлексивного та дієвого.

Повільний розділ *Andante sostenuto*, який включає ряд контрастних інтонаційних комплексів (речитативних, скорботно-ламентозних, нервово-пунктирних, «бахівських», що відсилають нас до Прелюдії з Першої сюїти для віолончелі *solo* Й.С. Баха), виражає суб'єктивну сторону, яка реалізується темповою свободою (*rubato*), тональною нестійкістю, тематизмом речитативного характеру, імпровізаційними (варіантними) методами розвитку.

Allegro giocoso, навпаки, двічі повторюється у тій самій тональності (*D-dur*), незмінному токатному характері та сталому темпі, будучи втіленням об'єктивної сторони. Композитор протиставляє *Andante sostenuto* та *Allegro giocoso* не тільки за темпом та характером, але також за допомогою різноманітних прийомів «інструментовки» сольного смичкового інструмента. У першому повільному розділі використані прийоми поліфонізації, самоакомпанементу на різних струнах, поєднання прийомів *arco* та *pizzicato*. У швидкому розділі створюється ілюзія оркестрової звучності із тонким розумінням психології виконавця та слухача. Віолончеліст та композитор З. Алмаші в особистій розмові з автором цього дослідження прокоментував один з записів Сонати-фантазії, та особливо відмітив цікавий звуковий ефект, що створюється композитором у швидких розділах форми: «А. Хачатурян кілька разів повторює акомпануючу фігуру, а потім раптово переходить до пасажів, але ми продовжуємо чути її далі на рівні підсвідомості»¹.

Віолончельна соната-фантазія є прикладом «редукованого» концерту². Така назва віддзеркалює редукцію (зведення) оркестрових засобів до можливостей монотембрового інструмента при збереженні концертного масштабу. У творі для сольної віолончелі без супроводу чітко вгадуються зони

¹ З особистої розмови із віолончелістом, композитором Золтаном Алмаші.

² Редукція (від лат. *reducere* – приводити назад, повертати) – дослідницький прийом, що забезпечує зведення даних, сутностей, завдань, понять, речень, методів міркування та доказів до чогось більш простого, що легше піддається точному аналізу [110]. Застосування поняття «редукція» у заголовку підрозділу віддзеркалює «зведення» оркестрових засобів, відмову від оркестру та втілення принципів концертності можливостями сольного струнного інструмента без супроводу.

каденцій-монологів, невід'ємних складових концертних творів А. Хачатуряна, віртуозна кода та майже відчутна «на дотик» оркестрова звучність у швидких розділах, із впізнаваним «вдовблюванням» (визначення А. Хачатуряна) тоніки *C-dur*, як прикладу оптимістичного фіналу – останнього на творчому шляху композитора.

Соната-монолог для скрипки solo (1975)¹, будучи ще одним прикладом втілення концертності засобами сольного струнного інструмента без супроводу, кардинально відрізняється за змістом від попереднього твору. Відсутність жанрово-танцювальних тем, складність та глибина діапазону образів, загострення інтонаційних основ мови – все це сприяє психологізації змісту. У розгорнутому монолозі (тривалість звучання сонати складає близько шістнадцяті хвилини) відбувається процес самопізнання, самовираження герою, який ототожнюється з Автором: ліричне та епічне, скорботність та рефлексія, емоційна патетика – все це сконцентровано у повільних розділах *Andante sostenuto*. Головні образи виражені за допомогою інтонаційних формул плачу, механістичної відстороненої ходи, патетичного страсного зверненого монологу.

Зовнішнє, гротескове, зловіще втілюється у компактних швидких розділах (*Allegro agitato*, *Allegro mosso*). Образи сонати настільки випуклі, що К. Чеботаревська почула у них «...наявність якогось програмного задуму» [134, с. 15], який, на жаль, так і залишиться невідомим.

Вирішуючи завдання «інструментовки» теситурно обмеженої скрипки, А. Хачатурян, окрім вже згадуваних раніше апробованих прийомів самоаккомпанементу на різних струнах та поєднання засобів *arco* та *pizzicato*, вводить прийом постукування гвинтом смичка по підборіднику. Ударний прийом надає звучанню особливий зловісний характер, яким обумовлено образний зміст середнього швидкого розділу (*Allegro agitato*). Поєднання варіантного імпровізаційного розвитку з ознаками репризної форми (*Tempo I*), а також наявність розгорнутої віртуозної каденції перед кодою (*Allegro mosso*)

¹ Соната-монолог присвячена Віктору Пікайзену – першому виконавцю цього твору.

можуть розглядатися як прояви концертності у властивому для А. Хачатуряна модусі.

Повільна кода-постлюдія (*Largo maestoso*), у якій стверджується елегічний настрій Сонати-монологу, вирізняє її від інших творів останньої тріади. Саме в цьому творі вперше рефлексивне поглинає дієве. Приводом для цього, можливо, стали події, які відбувались у цей період у житті композитора. У рік написання сонати з життя пішов Дмитро Шостакович, з яким композитора пов'язувала багаторічна дружба, а незабаром, на початку 1976-го року після важкої хвороби померла дружина А. Хачатуряна Ніна Макарова. У цей період в листах композитора вперше з'являються думки про необхідність «...готуватися до смерті» [117, с. 266].

Соната-монолог перетворюється на засіб вираження особистісного, суб'єктивного, що переростає межі каденцій-монологів та поглинає простір усього твору. Швидкі розділи форми звучать як дещо потойбічне.

Соната-пісня для альту *solo* (1976) написана у серпні 1976-го року, за свідченням композитора, всього лише за дев'ять днів, стала останнім оригінальним твором А. Хачатуряна¹. Приводом до написання саме альтового твору, вірогідно, окрім специфічного тембрового забарвлення став також останній твір Д. Шостаковича – його знаменита Соната для альту та фортепіано, написана за рік до Сонати-пісні А. Хачатуряна. На відміну від Сонати Д. Шостаковича, Соната-пісня А. Хачатуряна одночастинна та написана для альту *solo* без супроводу.

Дивне на першій погляд поєднання жанрів сонати та пісні, що декларується у назві, виправдовується тематичною цитатою вірменської народної пісні², яку покладено в основу повільної теми, що функціонально відповідає побічній партії. Безпосереднє цитування фольклорних джерел у

¹ Написаний навесні 1978-го року Вокаліз для фортепіано є транскрипцією раніше створеного Вокалізу Дездемони з музики до фільму «Отелло».

² Лірична пісня "Մարի գելին" (Sari Gelin) популярна у різних районах сучасної Республіки Вірменія, а також у Західній Вірменії, землі якої входять до території сучасної Туреччини. Етнографи відносять її до древніх шарів вірменського фольклору.

творчості А. Хачатуряна є рідкісним явищем, яке зазвичай має позамузичні засади. Можемо погодитись з припущенням ізраїльського альтиста Нетанеля Поллака (Nethanel Pollak), який обґрунтовує такий вибір фольклорної цитати автобіографічними мотивами композитора. Перші звуки цієї мелодії (А – Е), можуть тлумачитися як своєрідна музична монограма імен Арам (А – ля) та Егия (Եդիշ, Е – мі) – саме так вірменською звучить ім'я Ілля. Цими ж звуками А – Е Соната закінчується, що надає першим звукам пісні значення лейтмотиву. Оскільки твір став останнім на творчому шляху композитора, жанрове ім'я пісні, включене у назву, надає також певного підтексту, який відсилає нас до поняття «лебединої пісні», як останнього творіння митця.

Хоча Соната-пісня написана у вільній одночастинній контрастно-складовій формі, у межах композиції вгадуються розділи, які за функцією подібні частинам сонатного циклу. Композиція включає такі розділи: експозицію (з головною та побічною партією), повільну частину (*Poco sostenuto*) та скерцо (*Poco più mosso*), розділ *Recitando espressivo*, який функціонально відповідає розгорнутій каденції, репризу (*Tempo I*), яка суміщує функцію віртуозної коди. Повільна кода – своєрідний *Post Scriptum (Sostenuto)*, – ґрунтується на інтонаціях пісні та завершується питанням без відповіді, що розтає у просторі.

Таким чином, структура Сонати-пісні для альту *solo* у найзагальнішому плані наслідує принцип побудови першої частини Концерту для фортепіано з оркестром, втілюючи симфонічний зміст у камерному за своєю суттю жанрі. Як було показано вище, в аналізі Фортепіанного концерту, композитор у межах першої частини втілює «узагальнену концепцію людського буття», вперше висунуту М. Арановським. Але у Сонаті-пісні після репризи – узагальнення (тт. 292–310), яка у концепції М. Арановського втілює іпостась «людини суспільної», слідує повільна лірична кода (*Sostenuto*, т. 311). Саме повільна кода, яка ґрунтується на інтонаціях пісні, постає у вигляді підсумку (узагальнення) Альтової сонати, всього останнього метациклу, та, ширше, всього творчого шляху композитора.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі на прикладі двох останніх інструментальних триад проаналізовано специфіку втілення концертності на пізньому етапі творчості А. Хачатуряна. Досліджено динаміку еволюції індивідуального стилю композитора, процеси монологізації діалогічного за своєю природою жанру інструментального концерту та симфонізації під впливом концертності камерного жанру сонати для струнних *solo*. Апробовано ідеї Н. Савицької, О. Самойленко, І. Солертинського, О. Уткіна та Л. Шаповалової.

У другій половині ХХ століття актуалізуються нові форми концертування, в яких віддзеркалюються глобальні зрушення у навколишньому мистецькому просторі. Виникає особливий тип «концерту-монологу» (О. Уткін). Монологізація концертного та інших жанрів пояснюється, з одного боку, підвищенням значущості особистісного, з іншого – розірваністю зв'язків людини з оточуючим світом і з собою, та необхідністю відновлення внутрішньої гармонії через самопізнання. Ці процеси, у свою чергу, актуалізують появу особливого «рефлексивного стилю» (Л. Шаповалова).

Категорію діалогічності у художній творчості, зокрема у літературі, було розроблено у роботах М. Бахтіна та його послідовників. Тоді як прояви монологічності у мистецтві, в тому числі у музиці, все ще недостатньо вивчені та потребують подальших розвідок. Окремі питання, пов'язані з впливом монологічності у жанрах інструментального концерту та симфонії, піднято у статтях І. Солертинського та О. Уткіна.

На думку О. Уткіна, у жанрі інструментального концерту монологічність проявляється насамперед у трансформації змістовної сторони, що набуває філософсько-трагедійного трактування. І. Солертинський тлумачить монологічність як світоглядну установку, яка виражається у втіленні подій крізь індивідуальне авторське Я.

Творчості А. Хачатуряна загалом притаманний монологічний модус світосприйняття, який потребує відповідних засобів музичної виразності. Починаючи з Фортепіанного концерту в його творах помітний чіткий розподіл

на дієве та рефлексивне. З часом рефлексія поглинає все більш значні розділи форми.

Тріада концертів-рапсодій для скрипки, для віолончелі та для фортепіано з оркестром стала першим та останнім зверненням А. Хачатуряна до розгорнутих симфонізованих форм після сумнозвісної Постанови «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі», якою композитору було нанесену значну психологічну травму. Суперечливе поєднання концертності та рефлексивності, притаманне творчому мисленню композитора, ускладнює жанр концерту, симфонізує його. Заявлена у назві рапсодичність проявляється опосередковано у плані посилення імпровізаційності, у вільності (нерегламентованості) форми та підкреслено національному тематизмі при майже повній відмові від прямого цитування фольклорних джерел. Синтез концертності та рапсодичності набуває особливих форм у кожному з творів другої тріади.

Концерти-рапсодії А. Хачатуряна відрізняються від звичних «лістівських» форм жанру рапсодії. У них немає святковості, танцювальності присутня тільки у першому Скрипковому концерті-рапсодії. Таке трактування жанру обумовлено саме впливом монологічності. При цьому всі три твори другої тріади вимагають від виконавця справжньої віртуозності: як «віртуозності думки», так само і звичних форм інструментальної майстерності.

Протиставлення різних форм монологічного стає основою концертної антитетики, що й стало приводом для віднесення творів другої тріади до типу «концерту-монологу». Монологічність по-своєму втілюється у кожному з розділів контрастно-складових композицій. Перша, повільна частина всіх трьох концертів-рапсодій побудована на антитезі екстравертного «зовнішнього» монолога інтровертному «внутрішньому». Другі, швидкі віртуозні розділи протиставлені рефлексивним першим. Антитетика, властива жанру інструментального концерту реалізується у протиставленні речитативного ораторського авторського монолога віртуозному монологу героя-персонажа. При цьому відбувається «поліфонізація» авторського монологу, що

перетворюється на спосіб вираження різних граней особистості героя, який ототожнюється з Автором.

У творах другої та третьої інструментальних тріад різні форми інструментального монологу, що склались у попередніх творах, набувають подальшого розвитку. Основу драматургії складають: 1) пафосний ораторський монолог (речитатив); 2) заглиблений медитативний внутрішній монолог; 3) монолог соліста-інструменталіста, найбільш притаманний жанру інструментального концерту.

Різні форми віртуозності у партії соліста-інструменталіста у концертах-рапсодіях та майстерне «інструментування» монотембрових струнних інструментів у тріаді сонат є виявленням «виконавського гену» композитора.

У Концерті-рапсодії для скрипки з оркестром вплив рапсодичності на контрастно-складову форму, в межах якої простежуються контури тричастинної репризної композиції, відбивається у багатотемності, у посиленні імпровізаційних методів розвитку. Узагальнення раніше знайденого та пошук нового визначено місцем цього твору «на межі» старого та нового. Специфіка мислення композитора, відмічена домінуванням концертності, обумовила віртуозність сольної партії, виражену у двох формах – діалогічній (змагальній) та монологічній (риторичній).

Концерт-рапсодія для віолончелі з оркестром відрізняється гостротою музичної мови, нерегулярною ритмікою. Емоційні крайнощі наближають цей твір до умовно експресіоністичного напрямку. Відмова від жанрового тематизму, єдність тематичного матеріалу, який «проростає» з єдиного зерна обумовлені симфонічним задумом твору. Важливу функцію отримали розгорнуті каденції-монологи, розосереджені по всьому першому (повільному) розділу композиції.

У Концерті-рапсодії для фортепіано з оркестром помітні ознаки ретроспекції, узагальнення пройденого шляху, та, водночас, спроби відновлення розірваності власного Я композитора із оточуючим світом, які лишаються безуспішними. У чотирьох тематичних комплексах, кожен з яких

експонується спочатку у партії соліста, наявний зв'язок із попередніми творами А. Хачатуряна (Фортепіанним концертом, Третьою симфонією та незавершеним юнацьким Концертштюком, з якого походить тема другого швидкого розділу). Принцип концертності, узагальненої як антитетичність, проявляється в опозиції драматизму та глибини першого розділу нарочитій «дитячості» другого. «Дитячість» набуває значення ігрового – одного з найважливіших атрибутів концертності. Сольні каденції виконують функцію експонування головних образних сфер.

Твори другої тріади поєднані відсутністю «заспокоєності», «завершеності», що породжує необхідність подальшого самопізнання через творчість, яка, вочевидь, і призвела до появи третьої інструментальної тріади сольних струнних сонат.

У тріаді сонат для струнних *solo* концертність втілюється на декількох рівнях: 1) на рівні фактури: у її віртуозності, розшаруванні задля досягнення засобами монотембрового струнного інструмента без супроводу ілюзії оркестрової звучності; 2) у структурних принципах одночастинних контрастно-складових композицій, окремі розділи яких наслідують функції багаточастинних симфонічних творів; у наявності каденційних епізодів, розташованих у кульмінаційних зонах; 3) у втіленні концертності як узагальненого принципу антитетики суб'єктивного та об'єктивного, діалогічного та монологічного, який у концертних творах А. Хачатуряна виражений у протиставленні речитативного та медитативного, віртуозного та рефлексивного, екстравертного та інтровертного. Концертність у цих творах перетворюється на засіб симфонізації камерного жанру.

Відмова від оркестру, редукція (зведення) інструментальних засобів до можливостей монотембрового сольного інструмента – одна з ознак пізнього стилю. Симфонізація змісту тягне за собою необхідність розширення можливостей інструмента. А. Хачатурян застосовує прийом «інструментування» сольних струнних шляхом поліфонізації фактури, введення

прийомів постукування смичком по корпусу скрипки (Соната-монолог), створення майже відчутної ілюзії оркестрового звучання.

У кожному з творів третьої інструментальної тріади – індивідуальне рішення фіналу. Віолончельна соната-фантазія є прикладом «редукованого» концерту. Вона завершується віртуозною кодою та «вдовблюванням» тоники – одним з найбільш застосовуваних фінальних прийомів А. Хачатуряна. Скрипкова соната-монолог завершується елегійною кодою (*Largo maestoso*). Розділи контрастно-складової композиції Сонати-пісні для альту *solo* є втіленням «узагальненої концепції людського буття» (М. Арановський). Однак за фазою узагальнення («Людина суспільна» у концепції М. Арановського) наступає повільна рефлексивна кода – своєрідний *Post scriptum*, інтонаційна складова якої походить від цитованої у творі вірменської народної пісні *Ushrh qk/hu* (*Sari gelin*). Перші звуки пісні (A – E) можуть трактуватися як монограма імені Арам Ілліч (у вірменській транскрипції ім'я Ілля пишеться як Էղիա (Eghia)), що надає твору ознаки автобіографічності. Повільна рефлексивна кода – ніби підсумок всієї Сонати, тріади, та, більше того, всього творчого шляху композитора.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження було встановлено визначальну роль феномену концертності у творчості класика вірменської музики Арама Хачатуряна. Підтверджено гіпотезу про стилетвірну функцію концертності, якою обумовлений відбір відповідних засобів виразності, тяжіння до певних жанрів, їх індивідуалізацію. У межах дисертаційного дослідження проаналізовано три інструментальні тріади: концерти для фортепіано (1936), для скрипки (1940) та для віолончелі (1946) з оркестром, концерти-рапсодії для скрипки (1961), для віолончелі (1963) та для фортепіано (1968) з оркестром, Сонату-фантазію для віолончелі *solo* (1974), Сонату-монолог для скрипки *solo* (1975) та Сонату-пісню для альту *solo* (1976), а також їхні виконавські версії.

Жанр інструментального концерту став сферою максимальної концентрації індивідуально-стильових властивостей А. Хачатуряна, творчою лабораторією, у якій композитор втілював свої творчі знахідки. Структурні, інтонаційні та семантичні зв'язки поєднують три інструментальні тріади у єдиний метацикл, у якому простежуються ознаки автобіографічності. Зокрема, у концертах-рапсодіях ми знаходимо інтонаційні та семантичні посилення до творів першої тріади. У сонатах для струнних *solo*, створених в останній період творчого життя композитора, у редукованому вигляді втілюються принципи, закладені у двох попередніх концертних тріадах.

Проведений аналіз дозволив виявити сталі та змінні компоненти індивідуального творчого стилю, специфіку психології особистості А. Хачатуряна, особливості трансформації основних жанрових моделей інструментального концерту (концерту-симфонії, концерту-гри, концерту-монологу) на етапах зрілого та пізнього стилю, простежити процес стильової еволюції, виявити закономірності, які поєднують три інструментальні тріади в єдиний метацикл.

Огляд опублікованої літератури, присвяченої різноманітним аспектам творчості композитора, демонструє, що проблема індивідуального творчого стилю А. Хачатуряна протягом багатьох років залишалась поза увагою

музикознавців та критиків, що в підсумку призвело до кризи розуміння стильових засад його творчості. З метою подолання музикознавчої інерції у сприйнятті творчості та особистості вірменського композитора запропонований підхід, яким передбачається дослідження стильової специфіки за допомогою визначення стильової домінанти його творчого мислення. Стильова домінанта розуміється в роботі як провідний принцип (фактор), що визначає єдність системи музично-мовленнєвих ресурсів у процесі створення (та інтерпретування) музичних текстів. Таку функцію у творчості А. Хачатуряна виконує концертність. На користь гіпотези про стилетвірну роль феномену концертності виступають: факт шестикратного звернення композитора до жанру інструментального концерту, втілення атрибутів концертності в інших жанрах його творчої спадщини (симфоніях, балетах, вокально-симфонічних творах), а також особистісні якості, зокрема, схильність до публічного виконавства.

Систематизація різноманітних поглядів на феномен концертності, що склались у музикознавстві, дозволила виділити дві генеральні лінії, сконцентровані навколо понять жанру (концертність як жанрова ознака) та стилю (концертність як ознака стилю). У результаті узагальнення існуючих підходів до явища концертності відповідно до обраного у дослідженні ракурсу запропоновано власне визначення поняття «концертність», під якою розуміємо модус композиторського мислення, що передбачає у музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічність (протиставлення *tutti* та *solo*), змагальність, посилену комунікативність (риторичність).

При цьому виявлено, що головні атрибути концертності – риторичність, антитетичність, віртуозність, – є іманентними творчому мисленню А. Хачатуряна. Наведені у тексті дослідження зразки вірменської культурної спадщини (музичної, літературної, філософської) доповнюють аргументи на користь того, що вони є укоріненими у національному світовідчутті

вірменського народу, і водночас складають один з важливих компонентів особистісного світовідчуття композитора. Національна специфіка обумовила проникнення незвичних для жанру інструментального концерту якостей – інтровертності, медитативності, рефлексивності, у концертні твори вірменського композитора. Таке поєднання походить від багатовікової традиції одного з основних жанрів вірменської церковної музики – жанру *тагу*, характерною рисою якого є синтез монументально-декоративного віртуозно-концертного викладу із зосередженістю думки.

Починаючи від Б. Асаф'єва у творчій манері А. Хачатуряна частіше помічали схильність до репрезентативного, віртуозно-блискучого. За зовнішніми, екстравертними якостями залишались непоміченими ознаки інтровертності, які знаходимо вже у творах, що належать до раннього та зрілого етапів творчості, наприклад, у зонах побічних партій, у каденціях-монологів Фортепіанного та Віолончельного концертів. До того ж, у другій та третій інструментальних тріадах, що належать пізньому етапу творчості, інтровертно-монологічне поширюється на все більш значні розділи форми. У Сонаті-монологі для скрипки *solo* монологічність визначає зміст та форму твору, входячи у назву.

Гіпотезу про поєднання екстравертності та інтровертності, концертності та рефлексивності як стильової властивості інструментальної творчості А. Хачатуряна підтверджує наведений у другому розділі дисертації порівняльний аналіз виконавських версій Фортепіанного концерту. Сценічна доля Концерту для фортепіано з оркестром є свідченням того, що в історії виконань найуспішнішою була інтерпретація В. Капелла / С. Кусевицького. В. Капелл – піаніст, у виконавській творчості якого відбувся органічний сплав віртуозного та інтелектуального піаністичних типів. Його інтерпретація Концерту для фортепіано з оркестром ґрунтується на протиставленні епічно-архаїчного, віртуозного та рефлексивного, що якнайкраще відповідає композиторському задуму.

Музичними засобами проникнення інтровертності в екстравертний за природою жанр інструментального концерту реалізується через посилення ролі

інструментального монологу та збільшення ваги рефлексивної драматургії. Ці ознаки отримують подальший розвиток на етапі пізнього стилю. У третій тріаді, до складу якої входять Соната-фантазія для віолончелі *solo*, Соната-монолог для скрипки *solo* та Соната-пісня для альту *solo*, поєднання концертності та рефлексивності сприяє симфонізації камерного у своїй основі жанру сольної струнної сонати без супроводу.

Аналіз трьох інструментальних тріад, написаних у 1930–1940-х, 1960-х та 1970-х рр., змінює погляд на роль А. Хачатуряна у музичній культурі ХХ століття. Всупереч поширеній думці про консервативність його творчості, сфера концертного жанру та сонат для струнних *solo*, що їх з багатьох причин розглядають поряд із концертами, віддзеркалювала глибинні зрушення, які відбувались у свідомості представників сучасного композиторів культурного середовища. Якщо у творах першої тріади він спирається на усталені, традиційні «діалогічні» моделі симфонізованого та віртуозного концертів, то у творах другої тріади помітно тяжіння до типу концерту-монологу з притаманним йому акцентом на особистісному змісті.

Монологічність світосприйняття породжує у творах А. Хачатуряна різні форми інструментальних монологів: 1) найбільш концертна форма монологу – віртуозний монолог героя-персонажа; 2) патетичний ораторський монолог («звернений»); 3) інтровертний внутрішній («усамітнений») монолог. У художній творчості ХХ століття монологічні форми висловлення, які відрізняються від історично передуючих їм форм ліричного монологу епохи романтизму, є віддзеркаленням прагнення особистості до самопізнання, тяжіння до подолання розірваності зв'язків з оточуючим світом, із собою. Ознаки впливу монологічного помітні не лише в інструментальній, але також і в балетній музиці А. Хачатуряна.

Друга тріада Концертів-рапсодій є втіленням індивідуалізованого трактування моделі концерту-монологу. Монологічні перші експозиційні розділи форми в цьому разі визначають подальший драматургічний розвиток, що розгортається через протиставлення двох іпостасей героя, який

ототожнюється з автором – дієвої та рефлексивної, виражених у музиці, відповідно, віртуозним, ораторським та внутрішнім медитативним монологом.

У зв'язку зі зверненням до творів пізнього періоду творчості (концерти-рапсодії, сонати для струнних *solo*) в дослідженні постає проблема пізнього стилю А. Хачатуряна. Аналіз останньої, третьої тріади сонат для струнних *solo* вказує на те, що концертність так само, як і раніше, визначає драматургічну та структурну сторони цих творів, набуваючи при цьому своєрідних форм втілення. Вираженням концертного начала у третій тріаді є: 1) віртуозність фактури, її розшарування, що імітує поєднання сольюючого інструмента, супроводжуваного ансамблем / оркестром; 2) структурні принципи : побудова сонат наслідує розділи концертних композицій, включаючи наявність каденційних епізодів; 3) узагальнений вплив концертності як антитетичності втілюється у суперечливому поєднанні діалогічного та монологічного, віртуозного та медитативного, екстравертного та інтровертного. Концертність стає засобом симфонізації камерного жанру. Цей тип отримав у роботі назву «редукованої концертності», якою відображено зведення оркестрових засобів до виражальних можливостей сольного струнного інструмента при збереженні концертного масштабу.

Таким чином, у результаті проведеного аналізу трьох інструментальних тріад було виявлено специфіку стильових параметрів творчості А. Хачатуряна, яка полягає у поєднанні концертності та рефлексивності, риторичності та медитативності, діалогічності та монологічності, екстравертності та інтровертності. Позначено шляхи, що надають змогу вивчати стильові аспекти через дослідження специфіки трансформації сталих жанрових моделей. Запропонований підхід – один з можливих, що дозволяє розширити та поглибити уявлення про музику А. Хачатуряна, природу його творчості. Цей напрямок може отримати подальший розвиток у дослідженні стильової специфіки представників вірменської, української та інших композиторських шкіл. Отримані результати мають практичну цінність як для виконавської практики, так і для музикознавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Роскошь узора и глубины сердца: поэзия Григора Нарекаци // С.С. Аверинцев. Поэты : избранные статьи. Москва : Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 97–118.
2. Адамян А.А. Принципы поэтики Шекспира // Известия Академии Наук Армянской ССР. 1944. № 6–7. С. 117–146.
3. Аїсі. Концертність як стильова парадигма фортепіанної творчості С. Прокоф'єва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2016. 20 с.
4. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Москва : ГИИ, 2004. 583 с.
5. Акопян Л.О. Музыка XX века : энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
6. Акопян Л.О. Рубенс Востока // Музыкальная академия. 2018. № 3. С. 197–207
7. Антонова Е.Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Киев, 1989. 19 с.
8. Арам Хачатурян : сборник статей / сост. и общ. ред. С. Рыбаковой. Москва : Советский композитор, 1975. 272 с.
9. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.
10. Аревшатын С.С. Давид Анахт и его роль в развитии древнеармянской философии // Давид Анахт. Сочинения / сост., пер. с древнеарм., вступит. статья и примеч. С. С. Аревшатына. Москва : Мысль, 1975. 262 с.
11. Арутюнов Д.А. Концерты-рапсодии для скрипки и виолончели (К вопросу эволюции стиля А. Хачатуряна в 60-е годы) // Арам Хачатурян

- : сборник статей. Ереван : Издательство академии наук Армянской ССР, 1972. 268 с.
12. Арутюнов Д.А. Хачатурян и музыка Советского Востока. Язык, стиль, традиции. Москва : Музыка, 1983. 396 с.
 13. Асафьев Б. Избранные труды : в 5 т. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1957. Т. 5. 388 с.
 14. Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Москва : Тритон, 1929. 399 с.
 15. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке : Ленинград : Музыка, 1971. 216 с.
 16. Ахмедходжаева Н.М. О концертности // Материалы IV Всесоюзной научно-теоретической конференции аспирантов ВУЗов и НИИ Министерства культуры СССР. Тбилиси, 1978, с. 4–8.
 17. Ахмедходжаева Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : автореф. дис. канд. искусств. : 17.00.02. Ташкент, 1985. 21 с.
 18. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. Москва : Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 505 с.
 19. Боганча М.А. Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2015. Вип. 42. С. 56–67.
 20. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Москва : Искусство, 1971. 304 с.
 21. Ванслов В.В. Художественное совершенство. О триаде сонат Арама Хачатуряна // Советская музыка. 1977. № 7. С. 27–30
 22. Варгафтик А. Песочные часы // Музыкальная жизнь. 2000. № 2. С. 30–31.

23. Варданян О.И. Биография как миф: к проблеме интерпретации творчества Арама Хачатуряна // Культура: открытый формат. Минск : 2016. С. 116–122.
24. Варданян О.И. Временной аспект событийности (на примере исполнительских интерпретаций Концерта для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90. С. 160–166.
25. Варданян О.И. О «драматургичности» инструментальных произведений А. Хачатуряна (на примере Концерта для фортепиано с оркестром) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2012. Вип. 104. С. 106–113.
26. Варданян О.И. Об интерпретационном потенциале понятия «индивидуальный музыкальный стиль» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 95. С. 163–171.
27. Варданян О.И. Фактурное решение каденций в Концерте для фортепиано с оркестром Арама Хачатуряна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Київ, 2013. Вип. 108. С. 133–138.
28. Варданян О.І. Реалізація комунікативного аспекту віртуозності у виконавській інтерпретації // Культура України. Харків, 2013. Вип. 43. С. 274–281.
29. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке : документированное исследование. Москва : Классика–XXI, 2010. 456 с.
30. Гинзбург Л.С. Исследования, статьи, очерки. Москва : Советский композитор, 1971. 400 с.
31. Гинзбург Л.С. На уровне глубоких обобщений // Советская музыка. 1976. № 8. С. 17–29.
32. Гинзбург Л.С. Неисчерпаемая жизненная сила // Советская музыка. 1964. № 5, С. 18–20

33. Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. Москва : Композитор, 2005. 560 с.
34. Епремян Л. Арам Хачатурян. Маргинальность как судьба // Арам Хачатурян и современный мир : сборник статей, Ереван : Тигран Мец, 2014. С. 101–110.
35. Житомирский Д.В. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка, 1945 № 4, С. 80–103
36. Завадский Ю.А. Верю, мы еще поработаем вместе // Советская музыка, 1963. № 6. С. 22–24
37. Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС о «нездоровых» настроениях среди художественной интеллигенции. URL: <http://www.doc20vek.ru/node/595>
38. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва : Музыка, 1983, 77 с.
39. Катрич О.Т. Стиль музыканта-виконавця. Теоретичні та естетичні аспекти : дослідження. Київ – Дрогобич, 2000. 100 с.
40. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. Москва : Издательский Дом «Композитор», 2007. 376 с.
41. Клименко В.Б. Игровые структуры в музыке: эстетика, типология, художественная практика : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.03. Киев, 1999. 183 с.
42. Конен В.Дж. Современность как история // Советская музыка. 1957. № 5. С. 68–75
43. Конен В.Дж. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Москва : Музыка, 1974. 376 с.
44. Корев Ю. Апология к юбилею, или полвека в центре века // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 1–3.
45. Кузнецов И.К. Теория концертности и её становление в русском (советском) музыкознании // Вопросы методологии советского

- музыкознания : сборник научных трудов. Москва : МДОЛГК, 1981. С. 127–157
46. Кушнерик Ю. Solo сонати А. Хачатуряна в аспекті пізнього стилю композитора. Дипломна робота: магістр. КИЇв, 2018. 56 с.
 47. Лагута О.Н. Стилистика. Культура речи. Теория речевой коммуникации : учебный словарь терминов. Новосибирск : Новосибирский государственный университет, 2000. Ч. 2. 147 с.
 48. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 320 с.
 49. Лобанова М.Н. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. Москва, 1985. Вып. 6. С. 110–129.
 50. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 221 с.
 51. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2 кн. Харьков : Фолио; Москва : ООО Издательство АСТ, 2000. Кн. 1. 832 с.
 52. Лотман Ю. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) / Лотман Ю.М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. С. 159–165.
 53. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Пер. с нем. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
 54. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
 55. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–37
 56. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
 57. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты / Статья М. Арановского. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.

58. Москаленко В.Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пос. Киев : Клякса, 2012. 272 с.
59. Моцарт В.А. Полное собрание писем. Москва : Международные отношения, 2006. 536 с.
60. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 19 с.
61. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.
62. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
63. Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. Киев : Мистецтво, 1981. 288 с.
64. Нарекаці Г. Книга трагедії / пер. з вірм. М.М. Нестерчука ; худож. оформ. М.С. Шутурми. Львів : Каменяр, 2003. 456 с.
65. Нейгауз Г.Г. Новый фортепианный концерт // Советское искусство. 1936. № 60 (346) (29 декабря). С. 3.
66. Нестьев И. О скрипичном концерт А. Хачатуряна // Советская музыка, 1940 №11. С. 20–25.
67. Оганесян Э. О национальном стиле // С. Саркисян. Армянская музыка в контексте XX в. : исследование. Москва : Композитор, 2002. С. 213–215
68. Ойстрах Д. Исполнитель и Филармония // Советское искусство. 1936. № 60 (346) (29 декабря). С. 3.
69. Орджоникидзе Г. О природе прекрасного в музыке Хачатуряна // Арам Хачатурян : сборник статей. Москва : Советский композитор, 1975. С. 127–145
70. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон ; Санкт-Петербург : Н.А. Frager & Co. ; Советский композитор, 1992. 408 с.

71. Орлов Г.А. Советский фортепианный концерт. Ленинград : Музгиз, 1954. 212 с.
72. Орлова Е.М. Б.В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Ленинград : Музыка, 1964. 460 с.
73. Побережна Г.І. Методологічні засади аналізу динаміки становлення індивідуального музичного стилю // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2019. Вип. 126. с. 6–16
74. Побережная Г.И. Петр Ильич Чайковский : монография Киев : ВИПОЛ, 1994. 358 с.
75. Померанцев. Об искренности в литературе // Новый мир, 1953 № 12. с. 218–245
76. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтво знав : 17.00.03. Київ, 2003 22 с.
77. Понятовский С. А. Хачатурян – для альты (о сонате-песне для альты соло) // Музыка России : Муз. творчество и муз. жизнь республик РСФСР : сборник статей. Москва : Советский композитор. Вып. 3. 445 с.
78. Понятовский С.П. История альтового искусства: учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений. Москва : Музыка, 2007. 335 с.
79. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт 1968–1975. Москва : Музыка, 1976. 80 с.
80. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 307 с.
81. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. Москва : Классика–XXI, 2008. 208 с.
82. Рабинович Д.А. Портреты пианистов. Москва : Советский композитор, 1962. 268 с.

83. Рабинович Д.А. Творчество и критика // Советская музыка 1941. №2. С. 42–47
84. Раку М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.
85. Роллан Р. Всегда ясно видеть / сост. и пер. М. Ваксмахера) // Иностранная литература, 1963. №3 с. 218–224.
86. Ростропович М. О Концерте-рапсодии Арама Хачатуряна // Музыкальная жизнь, 1963. №20, С. 9.
87. Савицька Н.В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
88. Самойленко А.И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дисс. д-ра искусствовед. : 17.00.03. Одесса, 2002. 436 с.
89. Самойленко Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Москва, 2003. 26 с.
90. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознав. : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 . Київ : 2003. – 36 с.
91. Сапожников С.Р. Как Арам Хачатурян не смог без Ростроповича и обошелся без Брежнева. URL: <http://sobesednikam.ru/5-kultura/item/590-kak-aram-khachaturyan-ne-smog-bez-rostropovicha-i-oboshelsya-bez-brezhneva>
92. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века: исследование. Москва : Композитор, 2002. 296 с.
93. Соллертинский И.И. Исторические этюды. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. 397 с.
94. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.

95. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів. автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2017. 16 с.
96. Сухленко И.Ю. Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.
97. Сухленко І.Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав: 17.00.03. Харків, 2011. 16 с.
98. Тагмизян Н. Из литературного наследия Комитаса // Советская музыка, 1969. № 10. с. 84–86.
99. Тагмизян Н. Комитас и таги Григора Нарекаци // Музыкальная жизнь. 1969. № 19. С. 17.
100. Тагмизян Н.К. Музыка в древней и средневековой Армении. Ереван : Советакан грох, 1982. 64 с.
101. Тараканов М. Новая жизнь старой формы // Советская музыка, 1968. №6. С. 54–62
102. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: Очерки. Москва : Советский композитор, 1988. 271 с.
103. Таривердиев М. Я просто живу. Москва : Вагриус, 1997. 320 с.
104. Тертерян А. О сущности музыки / С. Саркисян. Армянская музыка в контексте XX в. : исследование. Москва : Композитор, 2002. С. 223–231.
105. Тигранов Г. Балеты А. Хачатуряна / Изд. 2-е, доп. Ленинград : Музыка, 1974. 144 с.
106. Тигранов Г.Г. Арам Ильич Хачатурян. Москва : Музыка, 1987. 189 с.
107. Тигранян И.Г. Лирические образы в творчестве Арама Хачатуряна. Ереван : Айастан, 1973. 148 с.

108. Тишко С.В. Національний стиль російської опери. Теорія та еволюція: автореферат дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.02. Київ, 1994. 33 с.
109. Уткин А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов: сборник научных трудов. Ленинград : ЛГИТМИК, 1979. С. 63–84.
110. Философия : энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. Москва : Гардарики, 2004. 1072 с.
111. Финкельштейн Э. К вопросу о специфике жанра // Музыка и жизнь: Музыка и музыканты Ленинграда. Ленинград ; Москва : Советский композитор, 1972. С. 79–96.
112. Фламм К. Рецепция музыки А. Хачатуряна в европейском музыкознании // Арам Хачатурян и музыка XX века : сборник статей. Ереван : Арчеш, 2004. С. 64–69
113. Хализев, В.Е. Теория литературы : учебник. 4-е изд., испр. и доп. Москва : Высшая школа, 2004. 405 с.
114. Ханбемян А.М. Народная диатоника и ее формообразующая роль в гармонии Арама Хачатуряна : автореф. дис ... канд. искусствовед. Ереван, 1971. 25 с.
115. Хараджянян Р.И. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван : Айастан, 1973. 196 с.
116. Хачатурян А. О творческой смелости и вдохновении // Советская музыка. 1953. № 11. С. 7–13.
117. Хачатурян А. Письма. Москва : Композитор, 2005. 304 с.
118. Хачатурян А. Посвящение октябрю // Советская музыка. 1967. № 11. С. 13–17.
119. Хачатурян А. Статьи и воспоминания. Москва: Советский композитор, 1980. 422 с.

120. Хачатурян А. Страницы жизни и творчества: из бесед с Г.М. Шнеерсоном / ред. Г.М. Шнеерсон. Москва : Советский композитор, 1982. 200 с.
121. Хачатурян А. Собрание сочинений : в 24 т. Т. 15 : Концерт. Концерт-рапсодия (для фортепиано с оркестром) : партитура. Москва : Музыка, 1983. 263 с.
122. Хачатурян А.И. Правда о советской музыке и советском композиторе // Советская музыка. 1954. № 4. С. 3–7
123. Хёйзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. Москва : Прогресс-традиция, 1997. 416 с.
124. Хентова С.М. Их сблизил 48-й год // Музыкальная жизнь, 1988. No 24. С. 10–11.
125. Хентова С.М. Шостакович. Жизнь и творчество : монография : в 2-х книгах. Ленинград : Советский композитор, 1985. Книга 1. 544 с.
126. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор. 350 с.
127. Холопова В.Н. Композитор Альфред Шнитке. Изд. 1-е. Челябинск : Аркаим, 2003. 256 с.
128. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 320 с.
129. Хохлов Ю.Н. Советский скрипичный концерт. Москва : Музгиз, 1956. 232 с.
130. Христиансен Б. Философия искусства / Пер. Г. Федотова. Санкт-Петербург : Шиповник, 1911. 289 с.
131. Хубов Г. Арам Хачатурян. Эскиз характеристики. Москва : Музгиз, 1939. 72 с
132. Хубов Г. Арам Хачатурян: Монография. Москва : Советский композитор, 1962. 442 с.
133. Хубов Г. Виолончельный концерт А. Хачатуряна // Советская музыка. 1954. № 7. С 8–20

134. Чеботаревская К.А. Торжество мастерства. О триаде сольных сонат // Музыкальная жизнь. 1978. №10. С. 15
135. Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна / ред. Ю.Н. Тюлина. Ереван : Айастан, 1969. 272 с.
136. Чередниченко Т. Терминологическая система Б.В.Асафьева (на примере исследования «Музыкальная форма как процесс») // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 215–229.
137. Шаповалова Л.В. Принципи рефлексійної драматургії (на прикладі концертного жанру в творчості В.Бібіка) // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В. Гнатюка: Серія Мистецтвознавство. Тернопіль, 2000. № 1 (4). С. 44–48
138. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
139. Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н. Избранные статьи. Воспоминания. Москва : Государственный институт искусствознания, 2013. 372 с.
140. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
141. Ширинский А.А. Проблемы интерпретации скрипичных концертов Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века : по материалам научно-практической конференции / науч. труды МГК. № 58. Москва, 2006. С. 203–221.
142. Шнеерсон Г.М. Музыкальная Америка // Советская музыка. 1943. № 1. С. 62–67
143. Шостакович Д. Праздничное искусство // Советская музыка 1973, №6, С. 11–13
144. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем., ред. Е.С. Черной. Москва : Музыка, 1977. 454 с.

145. Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Ленинград : Советский писатель, 1969. 552 с.
146. Юзефович В.А. Арам Хачатурян: монография. Москва : Советский композитор, 1990. 296 с.
147. Якобсон Л. Письма Новеру, или Сценическая жизнь «Спартака» // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 179-192.
148. Abraham G. Eight soviet composers. Oxford University Press, London, 1943 – 102 p.
149. Aigner T. Die Konzerte von A. Chatschaturjan / Studien zur armenischen Geschichte XVII // Wien. Mechitharisten-druckerei, 1989. 110 s.
150. Aram Khachaturian // Brittanica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Aram-Khachaturian>
151. Einstein A. Mozart. His Character, His Work / Translated by Arthur Mendel and Nathan Broder]. Hesperides Book, 1962. 493 p.
152. Maes F. A history of Russian music: From Kamarinskaya to Babi Yar. University of California Press, 2006. 427 p.
153. Olkhovsky A. Music Under the Soviets The Agony of an Art. New York : Research Program on the U.S.S.R. by Frederick A. Praeger, 1955. 427 p.
154. Schultz J. The symphonic and concertante works of Aram Il'ich Khachaturian: a contextual and analytical study, Durham theses, Durham University 2017. 543 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/12104/>
155. Streller F. Aram Chatschaturian Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1968. 233 s.

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Варданян О.И. Временной аспект событийности (на примере исполнительских интерпретаций Концерта для фортепиано с оркестром А. Хачатуряна) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 90. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. С. 160–166.
2. Варданян О.И. Об интерпретационном потенциале понятия «индивидуальный музыкальный стиль» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 95. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. С. 163–171.
3. Варданян О.И. О «драматургичности» инструментальных произведений А. Хачатуряна (на примере Концерта для фортепиано с оркестром) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Вип. 104. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. С. 106–113.
4. Варданян О.И. Фактурное решение каденций в Концерте для фортепиано с оркестром Арама Хачатуряна // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Вип. 108. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 133–138.
5. Варданян О.І. Реалізація комунікативного аспекту віртуозності у виконавській інтерпретації // Культура України. Вип. 43. Харків : Харківська державна академія культури, 2013. С. 274–281.
6. Варданян О.И. Биография как миф: к проблеме интерпретации творчества Арама Хачатуряна // Культура: открытый формат – 2016. Минск : Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2017. С. 116–122.

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Конференції

Основні положення дисертації були викладені у доповідях на наукових конференціях:

1) Міжнародна науково-теоретична конференція «Стильова панорама українського мистецтва». Київ, 18 грудня 2018 р. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України.

2) V Всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Сучасні проєкції музикознавчих досліджень». НМАУ імені П.І. Чайковського, Київ, 24–26 лютого 2009 р.

3) IX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Художня організація часу у музичному творі». НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 23–25 березня 2009 р.

4) X науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Інтерпретаційні механізми музичної творчості» НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 26–28 березня 2010 р.

5) XI науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Драматургічний потенціал музичного твору». НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 25–27 березня 2011 р.

6) Міжнародна науково-практична конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку». Харківська державна академія культури, Харків, 8–9 грудня 2011 р.

7) XII науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості». НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 30 березня – 1 квітня 2012 р.

8) XIII науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Організація музичного руху: композитор та виконавець» НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 1–3 березня 2013 р.

9) XIV науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Музичний твір у системі комунікацій». НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 28–30 березня 2014 р.

10) XVII Міжнародна науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору». НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 1-2 квітня 2017 р.

11) XVIII науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості». НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 31 березня–1 квітня 2018 р.

12) XIX науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики. НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 5–6 квітня 2019 р.

Концертні виступи

Автором дисертаційного дослідження здійснено прем'єрні виконання Концерту А. Хачатуряна для фортепіано з оркестром у Чернівцях та Житомирі у супроводі Академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії (диригенти Марк Волох (Ізраїль) та Йосип Созанський (Україна)):

25 квітня 2013 р., Чернівецька обласна філармонія (до 110-ої річниці від дня народження Арама Хачатуряна).

16 березня 2016 р., Житомирська обласна філармонія (у рамках концерту-відкриття Міжнародного фестивалю майстрів мистецтв імені Святослава Ріхтера).