

**М. А. Рухкян**

## ЭЗОТЕРИКА ИНСТРУМЕНТОВ В СИМФОНИЯХ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Народная инструментальная музыка и сегодня в отшлифованном времени виде намекает на эзотерическую и ритуальную природу инструментов. Эти инструменты – струнные и духовые, как и было всегда, выполняют прикладную функцию в отправлении народных обрядов, тем самым сохраняя национальные бытовые традиции. Это одна сторона жизни этих инструментов. Но есть еще и другая, та, которая вписала народную инструментальную традицию в культуру мирового симфонизма. Комитас писал: «По-моему, труба – краеугольный камень инструментальной музыки... Звуки ее наиболее близко выражают все чувства. Если эта музыка будет усовершенствована со своими видами, то я уверен, что мы будем иметь такой прекрасный духовой инструмент, который способен отражать природу со всеми ее существенными красками, жизнь, с присущими ей движениями, мысль, с ее думами, сердце, с его подлинными волнениями, ибо труба одна может издавать звуки многочисленных голосов, чего нельзя найти в других инструментах.

...Национальным инструментом у армян является труба (сринг), которая, я это должен повторить еще раз, произвела глубокое впечатление на всех участников конгресса содержащимся в ее простоте величием<sup>1</sup>. Предвидение Комитаса соответствует его музыкальному гению. Каждый из армянских духовых инструментов – сринг, дудук, зурна – за это время, отсчитывая с конца XIX века, получил определенное усовершенствование, но прочно сохранил свой родовой стиль, свой образ, свою ментальность. Художник, одухотворенный миссией новатора, способен открыть таинственные кладовые традиционного текста. Так он возвращает инструменту его ритуальную сущность, его предназначенность, о которой говорил Комитас; как бы расшифровывает первородность этого инструмента, открывает его насыщенность. И архаика инструмента вдруг оказывается актуальной.

Что имел в виду Комитас, когда говорил об «усовершенствовании» этой музыки со всеми ее видами?.. Усовершенствование означает развитие... Вероятно, Комитас, прекрасно знающий европейскую музыку и живший в Европе – в Германии, в Париже, не раз, слушая европейский оркестр,

---

<sup>1</sup> *Комитас*. Статьи и исследования / Комитас. – Ереван, 1941. – С. 197–198 (на армянском языке).

представлял в нем инструменты армянской традиции, и особенно трубу – инструмент сильный и яркий, готовый поспорить в звучности и выразительности с инструментами европейского оркестра. Его мечта вначале осуществилась лишь частично, хотя и чрезвычайно талантливо – в *подражании* народным инструментам (духовым и струнным в оркестре европейской традиции) – в произведениях Александра Спендиарова, Арама Хачатуряна и их последователей; например, как самобытно, карнавально зазвучала европейская труба в музыке Александра Арутюняна, в частности, в его знаменитом Концерте для трубы с оркестром. Здесь мы имеем дело уже с возможностью «национализировать» инструменты западной традиции, открывать в них новые тембровые и другие технические перспективы. Показательно, что Концерт для трубы с оркестром А. Арутюняна стал одним из самых исполняемых произведений этого жанра во всем мире, персонифицируя собой новый музыкальный язык, став представителем новой национальной композиторской школы. Широкую известность приобрел также его Квintет для духовых, как и «Музыка для воды», написанная для духового состава, а также Вариации для трубы с оркестром. Труба европейского оркестра в композиторской интерпретации А. Арутюняна зазвучала по-новому.

Что касается Авета Тертеряна, то его медные и деревянные инструменты не только заголосили по-новому, но выявили свои глубинные предтечи. Композитор усилил эзотерическую глубину этих инструментов европейского оркестра, как бы расшифровывая их символы. В своей Первой симфонии для медных, духовых, ударных, фортепиано, органа и бас-гитары композитор поручает выразительной лексике духовых главные «тексты», нагружает их главными ролями, делает их главными героями. И орган он слышит и озвучивает как духовой инструмент, снимая с него торжественную ризу католического образа и придавая звукам органа медитативную, личностную сущность голоса, выпевающего мотив древнего армянского шаракана «Песнь благословения». Возникает образ библейской «благословенной» трубы, несущей радостную весть. Образ этих трубных звуков создает новое историческое пространство, унося воображение вглубь времен, вглубь истории. И заимствованный цитатный материал, добытый композитором из Матенадарана, со страниц древних армянских песенников (шаракноц), оправдывает свое присутствие в образах воспоминаний и размышлений и как бы оживает в своей первородной ауре – мы с напряжением прислушиваемся к этим звукам и только приблизительно угадываем (или слышим) мотив.

Мы фиксируем, что, встав на путь новаторства в своей Первой симфонии и стремясь к первородности музыкального образа, композитор опирается на первородность духовых и ударных инструментов. Он так же, как и Комитас, мог бы сказать: труба – главный национальный инструмент, а также прибавить: и ударные... тоже. И здесь, в исползовнии ударных, как известно, самых древних персон музыкального искусства, Тертерян опять же выявляет их первородную сущность.

Ударные у Тертеряна звучат в аспектах исторической событийности, возрождая символы древних ритуалов, воплощаются то в сигнал тревоги, то в знак предупреждения, то в набат, который оповещает о народном событии. И духовым, и ударным в музыке Тертеряна придана личностная человеческая интонация. Они – продолжение общения, беседы, размышлений, переходящих в разговор, они призыв и крик. Как, например, самобытно звучит народный ударный инструмент дап (бубен) в Седьмой симфонии, передавая проникновенные интонации теплой, интимной беседы своими звуками. Здесь дап преобразуется в собеседника, возникает психологический диалог, и именно это общение инструмента и исполнителя строит драматургию произведения. Как же ведет себя симфонический оркестр? Он попеременно держит сторону то инструмента, то исполнителя. Он явно в плену обаяния дапа, он признает его главным героем симфонии. Звуковое пространство дапа, не совместимое по обертоновой и амплитудной широте с симфоническим оркестром, тем не менее руководит им, оркестром, строит его концепцию.

Но посмотрим, как ведут себя в музыке Тертеряна медные инструменты европейской традиции. В Первой симфонии Авета Тертеряна появляется образ валторны – инструмента, который станет одним из главных героев тертеряновских мистерий. Валторна-пересмешник, валторна-имитатор, валторна-трагическая маска – все эти лики и метаморфозы инструмента необычайно выразительны и несут в себе яркое образное начало. В дальнейшем, в его следующих симфониях, а также в опере «Землетрясение», в балете «Монологи Ричарда III» приверженность композитора к актерским данным духовых инструментов (и медных, и деревянных) – традиционных европейских и народных армянских – раскроется еще ярче. И вот композитор смело и ликующе вводит в симфонический оркестр народных музыкантов – инструменты зурну и дудук, возвращая им первородное ритуальное значение, определяющее человеческое бытие в контексте народных традиций. Композитор делает народные инструменты прочными гарантами национальной мифологии, очеловечивая их образы. Он пойдет и дальше в расширении образного спектра духовых, проявляя интерес к природе Звука, его физических и эзотерических особенностей.

Валторна в его творчестве останется до конца образом первой величины, каким-то стихийным началом его модификаций, верным сподручным, а может быть, и гениальным актером его театра, переполненного иронией и романтикой, гротеском и правдой. Он слышал в духовых продолжение человеческого протеста, выраженного то словом, то криком, то шепотом. Он различал в этих звуках ту степень интенсивности эмоций, когда для выражения чувств оказывалось недостаточно возможностей инструмента. Он писал в своих ремарках в партитуре Третьей симфонии (первая часть, Ц 21): *Желательно, чтобы в этом месте у первого тромбона звучали, медленно чере-*

дуюсь, гласные – а, о, у, и, э. Эта ремарка касается аналогичных мест у цифр 88. Или: *Посредством сурдины два-три раза медленно произнести «ша-ша».* Эта ремарка касается аналогичных мест у цифры 90.

Или в ремарке по отношению к зурне композитор подчеркивал, что это *визгливый народный инструмент (нетемперированный), обладающий большой и пронзительной силой звука*, а указывая на характер исполнения на дудуке писал: *Эффект похожий на всхлипывание...* (вторая часть, начало).

В Третьей симфонии в третьей части (Ц 75+2) глиссандирующим валторнам он дает выразительную ремарку: *Эффект хохочущих валторн (гомерический хохот)*. В Четвертой симфонии (Ц 48) четырем валторнам композитор указывает *играть, как бы передразнивая друг друга*. А относительно репризы Ц 121 его комментарии гласят: *Рулады Cl. “es” (ad libitum) скомошьего характера, чуть бесноватые. Можно снять (на усмотрение дирижера)*.

Совершенно очевидна тенденция «одушевления» духовых инструментов, а по сути разгадывание их характера, стимулов их появления... Он шел по пути поисков интонационной правды, стремился к разгадке подлинного характера инструмента, его возникновения. Ему был интересен исторический путь инструмента, его жизнь в народе, мотивация его применения. Он шел по дороге ретроспекции музыкального опыта, пользуясь, как сказали бы сейчас, новейшими технологиями.

Кстати, в связи с этим вспомним высказывание Б. Асафьева: «...Очеловечивание инструментализма – длинейшая эволюция в продолжение нескольких культурных стадий, но, по-видимому, только в Европе в эпоху позднего Ренессанса в вокальном расцвете (стиль *bel canto*) и строительстве интонационно выразительных “поющих” струнных инструментов инструментализм стал в полной мере выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества... Громадная роль в осуществлении этого принадлежит концертирующему стилю и особенно великим скрипачам XVIII-го века»<sup>1</sup>.

Творческий и одновременно исследовательский опыт композитора охватил работу не только с народными армянскими инструментами, но и с европейскими, включенными в его симфонии. Особенно это касалось духовых инструментов, в которых он чувствовал и отражал их историческую биографию. И эта тенденция слышать в инструменте историю, вообразить инструмент во времена его первозданности, первородства проявилась и в отношении струнных. Струнные группы часто воссоздавали какой-то еле уловимый шум, в образной характеристике он уподоблялся шороху текущего времени, нетленного движения, подслушанного во Вселенной. Но шорох этот содержал в себе музыку, которая вдруг прорывалась хоралами, обращенными к небу, или резонировала звоном копий, щитов, или уподоблялась колебаниям колокольных набатов...

---

<sup>1</sup> Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М. ; Л., 1947. – Кн. 2: Интонация. – С. 13.

Авет Тертерян упорно шел по пути поисков интонационной правды, которая кроется в самой жизни, в звучании времени и истории.

К каким-то изначальным формам воспроизведения звука обращены эффекты его обертоновой гармонии. Отдавая власть обертоновым образованиям звука, он уточняет акустические свойства звука того или иного инструмента. Так инструмент открывает себя, свой характер и свое происхождение. А игра на уровне акустических свойств звука строит новый сюжет и новые константы драматургии. Например, каманча в Пятой симфонии. Она «на лезвии ножа» удерживает некое равновесие двух начал – модальности и тональности. Переключаясь из мажора в минор, из тональности в лад, она попадает то в тонально-ладовую атмосферу, обретая какую-то устойчивость, то, съезжая на четверть тона, а то и на полтона, остается в модальной сфере. Ту же двойственность ладо-тональной сферы мы отмечаем в Пятой симфонии в эпизодах с колоколами, а также в Шестой, когда в звоне колоколов мы слышим отраженное звучание уже умолкнувшего оркестра. Обертоны оркестрового звучания оживают в колокольном звоне и в его опере «Землетрясение».

Игра тональности и лада – одна из характерных особенностей тертеряновского симфонизма и тертеряновского оркестра. Эти «новации» стары как мир, но они оживают актуальнейшим образом, оказываясь в пространстве классической симфонической формы, рассчитанной на восприятие мира современным человеком.

В культовой музыке чрезвычайно важным моментом всегда была акустика храма, которая подвергала звук своеобразной «люминесценции», волшебной метаморфозе, усиливая эффект, обманывая слух, вводя человека в состояние экстаза, тем самым разыгрывая интригу ритуала эзотерической традиции.

Театр и музыка общаются здесь на более глубинном уровне, чем это может показаться вначале. Звук, воспринимаемый гениальным композитором, всегда предстает как человеческий образ, как характер. Но эта правда показана через искусство, через иносказание, которое должно быть поучительным. Так древние понимали цель искусства. Поэтому инструмент у композиторов, стремящихся к возрождению эзотерики, а к ним относится Тертерян, – это герой древнего ритуала, которому подчиняется фантазия композитора, это участник карнавала, знающий все тонкости общения с другими участниками ритуального действия, правила поведения с ними, владеющий всеми секретами «обольстительной речи» с целью извлечь из инструментов самые чувствительные звуки.

Ведь композитор даже ударные выстраивает по четвертьтоновой шкале. Комментарий к ударной группе в начале Третьей симфонии гласит: *Две нижние литавры настроить на ноту фа с разницей в четверть тона...*

Наверное, невменная запись, а также еще более древние армянские хази давали больше возможностей музыкантам озвучить в реалии метафорический текст, восходящий к заре человечества. Давно, в начале 80-х, я прочла в журнале «Наука и жизнь» (очень жалею, что не сохранила этот номер и не записала данные), как археологи нашли длинный кожаный футляр, в котором хранился металлический брусок почти человеческого роста. Они долго гадали, что это такое, пока один не подвесил его за подобие крючка на одной из его крайних сторон и не ударил в него с досады. Произошла фантастическая звуковая картина; звук ушел вверх, меняя краски, – от гулкого, ударного звука он перешел в громкий, наполненный и, дойдя до определенной шкалы, возвратился обратно...

«Мы не располагаем в настоящее время сведениями о строе инструментов, бытовавших в Армении в период наивысшего развития сложных в ладоинтонационном и фактурном отношении, требующих исполнительской виртуозности таговых форм. Инструменты со строем, способным ответить любым требованиям музыкального искусства своего времени, в названный период несомненно существовали», – пишет Х. Кушнарев<sup>1</sup>. Между тем мы и сегодня слышим игру на восточных инструментах в той же нетемперированной настройке, где главенствуют законы ладовой, а не тональной организации. Так сегодня звучат кеманча и тар, уд, канон, дудук.

Ввести такой инструмент в симфонический оркестр классической традиции – значило сплавить два рода музыкального инструментального мышления, сплавить и обогатить, возродив интонационную свободу инструментов европейской традиции присутствием кеманчи с ее нетемперированным строем, который возвышается над звучанием симфонического оркестра утонченной градацией своих обертонов. Можно констатировать, что возрождение этих традиций, восходящих к глубинным основам зарождения и развития музыкальной культуры Армении, произошло именно в творчестве Авета Тертеряна. Инструменты в его произведениях звучат в контексте своего времени, того былого, когда они были созданы, и их сегодняшняя актуальность связывает времена, даруя понимание вневременного значения музыки.