

**МЕЖДУНАРОДНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФУНДАМЕНТАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ
Международный Высший Ученый Совет
Оксфордская Образовательная сеть**

На правах рукописи
Экземпляр _____

ДСП

Аветисян Нелли Федоровна

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени Гранд-Доктора философии в
области музыкологии

На тему:
«ПЕРСПЕКТИВЫ ПРОСТРАНСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОГО
АНАЛИЗА ДРАМАТУРГИИ БАЛЕТА
(НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТОВ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ)»

Шифр специальностей: МВУС 35001 Искусствоведение; МВУС 35001
Театральное искусство, драматическое искусство, балет, управление
театром; МВУС 35002 Музыкальное искусство и композиция: струнная
и духовая, фортепианная, органная музыка, вокал, опера, оперетта,
мюзикл, мюзик-холл, эстрада; электронная, компьютерная музыка;
МВУС 35006 Теория и история искусства; МВУС 35019 Танцевальное
искусство; МВУС 35027 Музыкология и этномузыкология; МВУС
35020 Драма, спектакль и театральное искусство.

Париж 2025

Работа выполнена в Ереванской государственной консерватории
им.Комитаса и НАН Республики Армения.

Научный консультант:

Иезуитов Андрей Николаевич, Гранд-Доктор философии, доктор
искусствоведения, академик РАН, профессор.

Официальные оппоненты:

Джаясекера Санти, Махатма, Гранд-доктор философии, доктор
киноискусства, академик, профессор, Основатель и Президент

Международной Киноакадемии (Париж).

Керкиашариан Акоп, Гранд-Доктор философии, доктор медицинских
наук, профессор, Основатель и Президент Международной Научной
Академии Арарат (Париж).

Ведущая организация: Международный Университет
Фундаментального Обучения, г.Москва.

Защита диссертации состоится «22» сентября 2025 года в 12 часов на
заседании Международного Совета МУФО, по адресу: город Париж
(Франция).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МУФО и на сайте
<http://mufo.su/> Автореферат разослан «22» августа 2025 года.

Ученый секретарь Международного Высшего Ученого Совета, доктор
технических наук, доктор педагогических наук, профессор Лукоянов
Виктор Васильевич.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Обоснование темы

Становление армянского балета как самостоятельного музыкально-сценического искусства относится к началу 1930-х годов и связывается с организацией первой в истории армянского театра самостоятельной балетной труппы под руководством В.Преснякова в Ереванском государственном Театре оперы и балета. Знаменательным, знаковым событием стало выступление балетной труппы в постановке оперы «Алмаст» композитора А.Спендиаряна, при открытии театра в 1933 году.

Тем самым, были созданы предпосылки для сценических постановок балетных произведений мировой классики, а также композиторов Армении. В балетах раннего периода: «Невеста Огня» (1936), «Анаит» (1938) Тер-Гевондяна, «Пионерия» (1937) К.Закаряна, «Нарине» (1938) С.Бархударяна, «Счастье» (1939) А.Хачатуряна — выявились основные направления тематики и драматургии: лирико-драматическая, сказочно-бытовая, и линия, основанная на стремлении приблизиться к проблематике современной действительности. В этих сочинениях уже наметились тенденции дальнейшего развития балетного жанра в Армении. Важной вехой, ориентиром, стимулировавшим творческую мысль композиторов, балетмейстеров, постановщиков, исполнителей, художников, стали балеты А.Хачатуряна «Гаяне» (1942) и «Спартак» (1954), которые сразу завоевали мировое признание, вошли в репертуар ведущих балетных театров. Музыка этих балетов оказала большое воздействие на развитие национальных культур и широко используется как в прямом, так и в прикладном назначении, включаясь во внебалетный синтез разнообразных театрализованных представлений, а также в кино и на телевидении, поскольку, особенностью развития современного искусства является процесс взаимовлияния, взаимопроникновения его видов, жанров, структур. С середины пятидесятых годов активизировался интерес армянских композиторов к жанру балета, освоению новых идей, творческому претворению мифов, легенд, литературных произведений мировой классики, исторической и современной тематике, философского осмысления жизни. Разные подходы к воплощению концепции балета, интерпретации содержания, обогатили поиски в области обновления жанра, драматургии, формообразования, расширили рамки средств выразительности, стимулировали развитие аналогичных явлений в хореографии, сценографии, режиссуре, танцевальном искусстве и т.д. Расцвет балетного жанра активизировал не только композиторское и исполнительское творчество, но и исследовательскую деятельность армянских учёных — хореографов и музыковедов. Известны книги и статьи посвященные армянскому танцевальному искусству и

музыкальному театру: С.Лисициан, Г.Тигранова, Г.Геодакяна, Н.Аветисян, И.Тиграновой, М.Рухкян, К.Худабашян, Н.Саргсян, А.Асатрян и других. Необходимо отметить, что в опубликованных к настоящему времени научных трудах и разработках имеются историко-эстетические, а также теоретические обобщения и выводы по вопросам постановок балетов армянских композиторов на сцене государственного национального Театра оперы и балета им.А.

Спендиаряна. Вместе с тем, специальных научных работ посвященных исследованию особенностей жанра и драматургии балета в армянском музыкознании недостаточно. Изучение этих вопросов принадлежит к важнейшим теоретическим проблемам современного искусствоведения, содействует выявлению эстетической природы жанра, определения его места среди других видов художественного творчества.

Актуальность темы данного научного труда определяется разными факторами, способствующими исследованию и раскрытию принципов драматургических и конструктивных особенностей балетного произведения.

В армянском музыкознании мало изучены вопросы, связанные с теоретическим аспектом балетной проблематики.

Нет специальных научных разработок, посвященных вопросам анализа жанра балета.

Нет специальных научных разработок, посвященных вопросам анализа драматургии балета.

Недостаточно выявлены вопросы специфики балетного спектакля.

Недостаточно разработана концепция методики анализа целостного балетного произведения.

Этот ракурс изучения актуален также в связи с множеством интересных постановок балетных спектаклей на балетную и не балетную музыку (симфонии, концерты, камерные, хоровые и вокальные произведения, электронная, конкретная музыка, рок, джаз и т.д.), представляющую собой обширный и интересный художественный материал, который может стать объектом научных изысканий.

Материал исследования. При подготовке диссертации нами были изучены и проанализированы либретто и партитуры разных балетов, в том числе балетов армянских композиторов, послужившие исходным материалом для создания концептуального подхода к данному исследованию. В диссертации представлен анализ конструктивных особенностей и драматургии трёх балетов:

АРАМ ХАЧАТУРЯН — балет «Спартак» (1954), три тома партитуры, издания 1970 и 1986 годов, аудиозаписи, а также видеозаписи разных постановок балета «Спартак». Либретто драматурга Николая Волкова. ЭДГАР ОГАНЕСЯН — балет «Антуни» (1969), оба тома партитуры не изданы, рукопись хранится в библиотеке Театра оперы и балета

им. А. Спендиаряна (РА, город Ереван). Имеется аудиозапись. Либретто балетмейстера-постановщика балета Максима Мартиросяна.

АВЕТ ТЕРТЕРЯН — балет «Ричард III» (1979), партитура не издана, рукопись хранится в архиве автора. Либретто балетмейстера и танцовщика Вилена Галстяна.

Цель и задачи исследования. В начале XX века стали формироваться тенденции системно-структурной методологии, дающей новый импульс аналитическому подходу к исследованию сложных, высокоорганизованных, саморазвивающихся объектов, обладающих неперенным свойством целостности. Принципиально важным в таком подходе является то, что системные объекты, в том числе и музыкальные (например: жанр, драматургия, стиль, музыкальное произведение и т.д.), требуют соответственно системного исследования. Основываясь на богатых традициях музыкальной теоретической науки, уже сформированных принципах и типах анализа, в данном научном труде мы предлагаем новый метод пространственно-графического анализа балета, дополняющий уже имеющиеся.

Научная новизна данной работы заключается в своеобразной аналитической интерпретации жанра и драматургии балета, предложенной автором данного исследования.

Впервые создана аналитическая система «по смежности», выявляющая взаимодействие видов искусств составляющих синтез в балете.

Впервые создана аналитическая система «по сходству» видов искусств, составляющих синтез в балете.

Впервые создан «оригинальный метод комплексного пространственно-графического моделирования систем анализа драматургии балета».

Впервые выявлены конструктивные и драматургические закономерности в сравнительном анализе музыкального текста партитур, на основе концептуального метода целостного анализа балетов армянских композиторов.

Впервые созданы аналитические графики и схемы не имеющие аналогов в теоретическом музыкальном знании.

Методологической базой диссертации являются фундаментальные положения истории и теории музыки, а также исследования разных авторов, посвященные вопросам хореографии, балетной сценографии, драматургии балетных произведений. Немаловажную роль в формировании концептуальных положений данной работы, сыграли некоторые исследования в области эстетики, философии и психологии. На стыке разных наук, возник комплекс подходов к изучению балета как целостного синтетического произведения.

Практическую значимость данного исследовательского труда автор усматривает в творческом использовании теоретических выводов касающихся балетного жанра, и его драматургических и конструктивных особенностей. Эта работа дает возможность выходов

на новые уровни и грани последующих научных изысканий в области балетной музыки, оформительской сферы, хореографических, режиссёрских, актёрских, постановочных и других сфер деятельности. Синтез искусств в балете стимулировал комплексный характер исследования, который дает много практических возможностей использования обобщающих выводов, позитивных для развития искусствознания.

Апробация диссертации. Основные положения работы получили освещение в книгах и статьях, также опубликованных тезисов выступлений на научных конференциях. Работа также обсуждена на объединённом заседании кафедр теории и истории музыки Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, и рекомендована к защите.

Структура работы обусловлена спецификой тех проблем, которые выявляют особенности жанра, драматургии балетов, на основе предложенных аналитических моделей, дающих возможность исследования балета как целостного феномена. Кроме того, проделан анализ либретто и партитур трёх балетов армянских композиторов. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, списка использованных музыкальных материалов (партитур) и списка литературы (на русском, армянском, французском, немецком, английском языках). В ней имеются также авторские графики и схемы. К основной работе исследования создано отдельное приложение, в котором размещены все музыкальные примеры, разные либретто, касающиеся исследованных балетов, и содержание балетных партитур.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ.

Введение выявляет основные положения диссертации в сжатом виде, где представлены: небольшой исторический экскурс в области становления и развития балетного искусства в Армении, отмечены основные публикации в области изучения армянских балетов, обозначена проблематика и обоснование темы исследования, актуальность и цель исследования, научная новизна представленной работы, а также методология и практическая значимость данного научного труда.

ГЛАВА I. ПРОСТРАНСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ АНАЛИТИЧЕСКИХ СИСТЕМ БАЛЕТНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Балет представляет собой пространственно – временной синтетический жанр, объединяющий вокруг хореографии различные виды художественной деятельности в единую систему элементов, подчиняющихся своеобразной иерархии. Роль разных видов искусств в

структуре балета не одинакова, поэтому, для выявления жанра балета необходимо дифференцировать многосоставные компоненты и выделить основные виды искусства, являющиеся определяющими в данном синтезе. Философская основа, связанная с восприятием и определением предмета исследования, послужила отправной точкой для создания концепции изучения балета как целостного художественного феномена. Известно, что художественное произведение как духовное образование имманентно данной конструкции, находится в ней, от неё неотрывно и через неё воспринимается, поскольку формальная конструкция, как некая изначальная матрица, содержит высший, сущностный и всеобщий смысл. Поэтому материально-конструктивная сторона произведения, это его онтологический статус, его фундаментальная основа, условие его реального существования и, одновременно, его непосредственно чувственно воспринимаемый облик.

Аналитическая интерпретация жанра балета дает возможность амбивалентности подходов к моделированию разноуровневых систем, вскрывающих природу жанра, выявляющих потенциальные возможности новых ракурсов исследования. В данном подходе к изучению балета, основополагающими являются несколько разнотипных систем, в том числе графически-пространственных разновидностей анализа балетной драматургии.

Первая система смоделирована по принципу «смежности», через которую отчётливо проявляются основополагающие и типологические (родовые и видовые) признаки формирующие жанр балета. Классификационный принцип данной системы основан на особенностях материала изучаемого объекта балетного спектакля и строится по принципу иерархии, отражающей спектакль в том виде, в котором выглядит и воспринимается балет слушателем-зрителем из зала. Трём сценическим плоскостям — музыка оркестровой яме, хореография на сцене, декор (сценография: здесь и в дальнейшем условно обозначенная словом декор), — на задниках, или более высоких плоскостях сцены. Им соответствуют три основных компонента синтеза балетного спектакля, как целостного произведения. Музыка, хореография и декор, расположены на графике снизу вверх. Классификационные плоскости являющиеся частью системы, дифференцированы в онтологической, семиотической и психологической плоскостях, через которые можно проследить как материально-конструктивные, знаковые особенности произведения, так и направленность на восприятие. Этот принцип позволяет установить наличие трёх классов искусств, различающихся по характеру создаваемой на этих уровнях материальной конструкции (термин

М.Кагана). Музыка балета соответствует временной слой, декору — пространственный слой, хореографии — пространственно-временной слой. Им сопутствуют три класса искусств, различающихся по типу используемых ими образных знаков: не изобразительного (музыка, — независимо от графического текста партитуры или клавира), изобразительного (декор, — сценическая архитектура, живописные декорации, костюмы, сценическая атрибутика, освещение), синтетического (хореография, — кинетическая пластика танцоров). Кроме того, через эту классификационную модель, можно выделить и три типа восприятия: аудио — слуховое, визуальное — зрительное и аудиовизуальное, регулирующие психологический аспект исследований. Классификационные плоскости, представленные в этой системе, в балетном произведении можно рассматривать как константные величины во взаимообусловленном синтезе, и обеспечивающие целостность воздействия и восприятия художественного произведения. Объединяющим звеном между основными слоями: музыкой и хореографией, хореографией и музыкой, хореографией и декором, декором и хореографией, декором и музыкой, музыкой и декором — является общая идея, концепция, драматургическое обоснование литературного либретто (сценария или проекта). Именно структура либретто воздействует и трактуется композитором, хореографом, балетмейстером, постановщиком, режиссёром, художниками по декорациям, костюмам, свету и т.д., соответственно их субъективным представлениям о художественных особенностях постановки. В классификационной системе «по смежности видов искусств», — слои музыки, хореографии и декора мобильны в своей сущности, так как не закреплены раз и навсегда в разных постановочных версиях. Они выполняют роль как бы открытой формы, сближая этот принцип с алеаторическим, основанным на философской доктрине непредвиденности, случайного выбора в каждой новой интерпретации художественного текста произведения, поливерсионального прочтения всей постановочной группой каждого нового сценического воплощения того же балета. Аналогичный подход к использованию балетного и не балетного музыкального материала балетмейстерами-постановщиками (симфонии, инструментальные концерты, камерная музыка, вокальная, хоровая музыка, электронная или конкретная музыка, рок, джаз и т.д.), дает возможность утверждать, что музыка, как компонент синтеза в балете также является вариативной, поливерсиональной, основанной на алеаторическом принципе. Вместе с тем, необходимо отметить важную особенность: музыка является основой репрезентирующей хореопрочтение балетной партитуры. Разнообразные творческие аспекты в музыке, хореографии и декоре, проявляются через принципы драматургии, поскольку, объединяющим

фактором в балете является именно драматургия. В музыкознании, эта проблема — одна из краеугольных, поэтому трудно найти серьезное аналитическое исследование, в котором не затрагивались бы вопросы связанные с драматургией театральной, инструментальной и т.д. В данном исследовании нами предлагается определение термина драматургия балета следующий дефиниции: драматургия балета, это способ логического распределения и обобщения композиционного материала, в синтезе музыки с хореографическим и декоративным воплощением, направленным на выявление идеи, концепции в балете. Принципам и процессу развёртывания музыки, хореографии и декора во времени и пространстве, соответствует понятие «драматургический процесс». Как система средств жанровых признаков, она имеет отношение и к формам, и содержанию, и к процессу становления художественной мысли.

При анализе балетного спектакля проявляются разные психологические механизмы художественного восприятия, не только слушателями — зрителями, но и создателями спектакля, поэтому «ассоциации по сходству» играют важную роль при различении свойств, связанных с процессами мышления. Чтобы определить сходство или различия изучаемых объектов, необходимо найти и выделить из группы аналогий ту особенность, которую невозможно определить, исследуя интересующие нас объекты музыки, хореографии и декора в отдельности. Поэтому, созданное нами в данном исследовании моделирование анализа драматургии балета посредством разноуровневой системы «по сходству», играет важную роль.

Центральным элементом в ней является плоскость либретто, с которой связаны все компоненты синтеза. Этот принцип позволяет исследовать драматургию музыки, хореографии и декора дифференцированно, через выделение черт общности каждого компонента с либретто: М / Л; Х / Л; Д / Л. Дифференцированный подход к анализу балета через данную систему связей, позволяет также проследить интеграционные процессы, которые можно выявить через определённый тип уравнения. Эта система графического моделирования драматургии балетного произведения, объединяется через наличие признаков либретто в трёх уровнях одновременно: / М Х Д / Л ; давая возможность исследователю, в аналитической интерпретации, определить черты синтеза в балетном спектакле. Интеграционные процессы выявляют наличие либретто, влияющего на формирование комплексной драматургии балета. Это позволяет сделать вывод о том, что в практическом (структурном) и эстетическом анализе, «ассоциации по сходству», преимущественно помогают вскрыть в данном явлении те специфические свойства, которые будучи подмечены и выделены исследователем, рассматриваются как основания, сущности, классы в

логическом доказательстве. Без помощи «ассоциаций по сходству», невозможно сгруппировать воедино аналогичные явления.

Процесс анализа балета как целостного произведения, требует особого подхода к методике исследования, поэтому, мы сочли целесообразным создать и использовать новый метод, основой которого является «пространственно-аналитическая модель графической конструкции системы концентрических плоскостей». Стержнем данной системы является временной вектор. Принцип действия этой модели, дает возможность анализа драматургии целостного произведения, как саморазвивающейся структуры во времени и пространстве.

Драматургические связи между слоями — компонентами синтеза видов искусств, выявляются через вертикаль взаимоотношений концентрических плоскостей, каждая из которых может в данной модели рассматриваться как подсистема. В многоуровневой иерархической модели данного типа пространственно — графического анализа балета, концентрические плоскости регулируют драматургический процесс внутри каждой из них и развиваются по принципу «полидраматургии пластов» (термин предлагаемый нами). Аналитико-пространственная графическая модель целостной системы, дает возможность проследить развитие балетного произведения во временных и пространственных параметрах, поскольку компоненты, составляющие синтез в балете, развиваются вокруг оси времени (вектора времени). На графике представлены данные пространственной многоуровневой системы анализа балета, где снизу вверх расположены концентрические плоскости, определяющие драматургию каждого уровня — музыки, хореографии, декора и либретто.

Музыка, являясь основой данной системы, рассматривается как инвариант, хореография (кинетическая пластика танцоров) — является центральным элементом в системе, декор рассматривается как изобразительная пластика рассредоточенная во времени. Над ними надстраивается уровень либретто, которое регулирует вертикальные драматургические связи между отмеченными уровнями. Каждый уровень обозначенный на графике, в свою очередь является подсистемой и представляет собой плоскость, на которой нами выделены и отмечены параметры анализа. Аналитико-пространственная модель целостной системы, дает возможность проследить развитие балетного произведения во временных и пространственных параметрах, так как функцией системы драматургии балета как системы целостного произведения, является объединение времени и пространства.

Процессуальность развития драматургии балета основана на движении. Анализ драматургии балета, выраженный через движение пространственно-временных параметров, может определить скорость протекания реальных (континуальных, дискретных) и психологических процессов в восприятии балета как создателей спектакля, так и

слушателей-зрителей. Художественное произведение (балет) в данном типе анализа представляется нам в виде единой объемной многомерной точки, в которой свёрнуты понятия времени и пространства, обладающие свойствами художественной информации материальной конструкции и энергии движения.

Каждая теоретическая система абстрактна и конкретна одновременно, так как дает возможность множественности (бесконечности) подходов в анализе музыкальных, музыкально-театральных произведений и их аналитических интерпретаций. Для графически-пространственного типа анализа балетного произведения мы предлагаем использовать определённую методику, в которой последовательно конструируется данная аналитическая система.

Прежде, чем исследовать балет как целостный спектакль синтезирующий виды искусств, развивающийся как драматургический процесс, необходимо создать предпосылки для выявления особенностей музыкальной драматургии балетной партитуры, композиционных особенностей произведения, применения соответствующей композиторской техники. Этим вопросам посвящены следующие главы данного исследования.

ГЛАВА II. БАЛЕТ «СПАРТАК» АРАМА ХАЧАТУРЯНА

О балетах Арама Хачатуряна написано немало, однако в каждой публикации, в каждом новом исследовании приоткрывается завеса «тайны» произведения, создается новое поле проникновения, с одной стороны узнавания уже исследованного, с другой, — попытки анализа на новом, ещё неизведанном уровне. История создания балета многократно изложена в статьях и монографиях, поэтому мы, в нашем анализе остановимся на композиционных и драматургических особенностях партитуры балета «Спартак» (либретто Н.Волкова), который является шедевром в мировом искусстве. Известные музыковеды, исследователи творчества Арама Хачатуряна, — Г.Тигранов, В.Юзефович, Д.Арутюнов, в своих работах отмечают высокий уровень симфоничности балета «Спартак». Цель данного аналитического раздела диссертации, — в отслеживании принципов симфонизма, в результате которого можно было бы оценить степень их влияния на восприятие зрительской аудиторией концептуального ряда балета «Спартак». В исследовании также прослеживается драматургический план музыкального материала, который помимо хореографического воплощения имеет свою перцептуально-образную систему музыкальных символов, позволяющих мысленно проследить за развитием взаимоотношений «тем-образов», то есть воспринять чисто музыкальную цепь причин и следствий, которое в данном музыкальном

шедевре выстроена предельно рельефно. Произведённый нами анализ был ориентирован на определение Д.Д.Шостаковича, обозначившего все тематические модусы балета ёмким выражением «темы-образы». Именно это определение стало ключевым в выборе аналитического плана: подробный анализ музыкального текста основан на выявлении системы тем-образов и их пространственно-временного позиционирования во всех разнохарактерных взаимодействиях на протяжении всего развития сюжета (имеется в виду авторская композиторская версия расположения фрагментов).

На основе глубинного анализа партитуры, нами созданы пять схем, которые в точности воспроизводят драматургию спектакля со всеми деталями взаиморасположения и взаимодействия музыкального материала. Важно и то, что система тематических взаимодействий в наших схемах, позволяет наблюдать драматургическое развитие сюжета. Кроме того, нами создана пространственно-графическая модель системы анализа драматургии балета «Спартак», где на единой плоскости квадрата вписанного в круг, в одновременности, визуально представлены разные параметры исследования. Все символические обозначения разноцветно маркированы и соединены линиями выражающими драматургические связи в балете. Обобщая анализ партитуры балета Арама Хачатуряна «Спартак», необходимо сделать выводы, общие для всего аналитического поля этого грандиозного произведения.

Очевидно, что концепция балета связана с принципами симфонизма, причём, симфонизма монументального, в природе которого имеются несколько вклинившихся друг в друга элементов сонатного Allegro, как бы распыленного в гипертрофированно расширенной форме, естественной для реализации балетного замысла.

Мы приводим все примеры признаков сонатно-симфонического цикла, в том числе, проросших в экспозицию и обратно направленную (зеркальную) репризу, что однозначно указывает на симметричность формы.

Отмечаем также принцип использования (в качестве образных символов) приемов тематических и интонационных арок, которые в балетной версии воспринимаются как система лейттематизма и лейтинтанационности. В нашем ракурсе рассмотрения они идентифицируются с принципом применения приемов знаковых ассоциаций, с помощью которых формируется сюжетная фабула симфонического полотна.

Наряду с этим принципом, композитор привязывает темы и их смысловое расположение в контексте балета к определённым тональным позициям, усиливая драматургический ряд ещё и логикой тональных соотношений, что, несомненно, является одним из важнейших принципов симфонизма.

Динамика развития музыкальной драматургии балета построена по принципу динамических напряжений и спадов (разряжений), причём, волны напряжения последовательно и в определённой прогрессии устремлены к двум центральным кульминациям: лирической — «Adagio» Фригии и Спартака, в начале третьего действия, и драматической — «Битва и смерть Спартака», в конце четвёртого. При этом, лирическая кульминация всего балета соответствует точке золотого сечения всего партитурного полотна. Если же сравнить две, отмеченные нами, локальные точки кульминационного развития на уровне меньших разделов формы, то можно определить, что принцип пропорционального равновесия между разномасштабными элементами формы, стал одним из основополагающих в балете.

Отметим и лейттембровую драматургию балета, поскольку, образы — темы имеют свои определённые тембры: — две трубы, связаны с образом Красса, а образ Спартака формируется через звучание струнных и т.д. Однако, изменения тембров, связанных с конкретными темами, всегда имеют драматургический смысл. Нами описаны примеры перевода темы Спартака в тембр труб, а Красса — в тембр четырёх валторн, что показательно с позиций тембровой драматургии, поскольку смена тембровой краски имеет идейно-смысловое значение, особенно в описанном нами случае столкновения двух главных образов балета — Спартака и Красса.

Тональные планы каждого из действий и всего балета в целом, имеют чёткую организацию вокруг двух ключевых тональностей — C-dur и d-moll, D-dur, что тоже относится к принципам симфонизма. Соотношение тональностей и даже отдельных вертикальных опор, часто связаны с однотерцовым родством. В ряде мест, применялись приемы гармонической неустойчивости, чаще всего основанные на аккордовых структурах с тритоновой природой, или даже, на гармонических приемах политональных совмещений. Однако, яркость гармонического языка, не является приоритетным средством музыкальной выразительности, — средства гармонии целиком и полностью подчинены пластике мелодического движения, что характерно для армянского национального монодического мышления.

В данном исследовании, мы не рассматривали приемы полифонического письма, поскольку приоритетной композиторской техникой письма Арама Хачатуряна является гомофонно-гармонический склад изложения. Нами отмечены несколько случаев контрапунктического совмещения разных тем: например, использование темы заупокойной католической секвенции *Dies Irae*. Кроме того, в работе отмечено широкое использование мелодических и ритмических приемов «остинато», встречающихся в драматургически важных местах партитуры балета, что всегда драматургически обоснованно (например: использование формы двойных вариаций в

начале четвертого действия). Имитационно-полифоническое письмо также можно отметить: в музыкальном тексте партитуры имеется ряд имитаций, например: fuga в звучании труб, в первой картине первого действия (цифра 32), кроме того, нами отмечена также fuga всех медных духовых инструментов, в картине «Цирк» (цифра 118). Однако, в данном случае применение имитационной полифонии в балете, не переросло в драматургическое средство выразительности, и в основном, играет изобразительную роль, а простая констатация их наличия в тексте партитуры, не стало важным доказательством нашей версии концепции балета.

Самым важным признаком тематизма, следует считать саму систему тем, и их взаимодействия. Более того, мы установили присутствие двух пар тем — главных мужских и побочных женских (Спартак — Красс, Фригия — Эгина). Их размещение в музыкальном поле произведения, драматургическая значимость каждого из проведений, конфликтное соперничество — композиционно-сюжетное, наконец, взаимоотношения тематических образов и тем — модусов в экспозиции, разработке и репризной развязке, — полностью соответствуют канонам симфонической модели сонатного Allegro и раскрывают сложную систему сюжетных коллизий. «Сеть» размещённых в целостной форме образов-тем, символических модусов и даже, отдельных тематических ядер, как это следует из составленных нами схем, представляет собой концептуально-драматургический остов монументального симфонического полотна, на котором держатся музыкальные построения второго плана.

В партитуре балета имеется также линия хора, который участвовал в некоторых сценах балета: в частности в сценах первого акта (в боях гладиаторов), с шумными возгласами, которые как бы выражают реакцию присутствующих на боях зрителей. Это принципиально важный для композитора эффект создания пространственной диспозиции «театра в театре». А. Хачатурян использовал также прием весьма радикальный для середины XX века: в партитуре указано применение конкретной музыки, с магнитофонной записью шума возбуждённой толпы (ремарка автора — первый том партитуры, страница 270). Использование звучания темы Adagio, с характерной вокализацией на звуке «а - - -» в партии женского хора плакальщиц в Реквиеме, оказалось великолепной тембровой и драматургической находкой композитора. Принцип символических обозначений музыкального повествования, тотален: он является основополагающим средством музыкальной выразительности, в чем мы многократно убеждались в процессе анализа партитуры балета. В концептуальном плане смерть Спартака является символом трагедии, а Реквием — катарсисом. Важен и тот факт, что одну из самых трагических страниц истории человечества, Арам Хачатурян сумел воплотить в форме двух

неразрывно связанных друг с другом драматургических линий — героической и лирической, причём лирическая линия стала стержневой. Идея героическая в музыке балета настолько тесно сплетена с идеей чистой всепоглощающей любви, что печальная развязка балета хоть и пронизана «вселенской скорбью», но в конце Реквиема становится единственным позитивным Символом Жизни, которая способна быть сильнее Смерти. Так, по крайней мере воспринимается заключительная часть Реквиема, обозначенная композитором как Апофеоз. Наверное, этот художественный образ следует воспринимать как Гимн любви и надежды, и даже погибший Спартак, останется в памяти людей как символ любви не только к Фригии, но и к людям, униженным и оскорблённым, ждущим своего лидера, который поведёт их за собой в поисках достижения Счастья. Анализ партитуры балета выявил особенности композиции и драматургии этого замечательного произведения. Однако, при разных постановках балета автор сделал специальные дополнения предназначенные для той или иной постановки. В партитуре 1954 г. (изданной в 1970-м и 1986-м годах), на основе которой был сделан анализ балета, имеются приложения, которые также интересны с музыкальной точки зрения. Рассмотрению дополнений к партитуре, мы посвятили небольшой раздел, считая, что они могут стать доказательством принципиальной принадлежности балета «Спартак» к жанру симфонии, причём, замкнутой концептуально, цельной с точки зрения формообразования его модели.

ГЛАВА III. БАЛЕТ «АНТУНИ» ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА.

Творчество выдающегося композитора Эдгара Оганесяна (1930-1998), давно привлекает внимание известных деятелей разных областей искусства, исследователей, музыкантов-исполнителей. Его музыка яркая, эмоционально насыщенная, отличающаяся самобытностью национального высказывания, несёт на себе отпечаток эпохи, в которой он жил и творил. Создавая индивидуальный язык, композитор синтезировал музыкальные стили разных времён, возродил древнейшие пласты армянского духовного наследия, используя фольклорные источники, а также средневековые духовные песнопения — шараканы и таги. Этот подход к творчеству, определил особенности мелоса, ритмики, ладо-интонаций, специфического гармонического языка его сочинений, опирающихся на полимонодические акустические особенности многоголосной полифонической ткани, тенденции полижанровости и полистилистики. Он является автором симфонии, инструментальных, концертов, камерных произведений, замечательных хоровых циклов на слова армянских поэтов, театральной музыки, киномузыки, вокальных сочинений и других. Однако, основное место в творчестве композитора занимают музыкально – сценические произведения, которые в большинстве своем, были поставлены на сцене

государственного Театра оперы и балета им. А.Спендиаряна в Ереване, и на протяжении многих лет украшали репертуар этого театра. Многоохватность тем, сюжетов, ракурсов мировосприятия, стимулировали новые подходы в реализации творческих замыслов, выборе адекватных средств выразительности. Среди множества произведений созданных Эдгаром Оганесяном на протяжении его творческой жизни, тематика связанная с Творческой Личностью, её реакцией на собственное искусство и окружающую действительность, интересно и разнообразно проявилась в двух балетах композитора: «Голубой Ноктюрн» (1964) и «Антуни» (1969). Балет-посвящение «Антуни», написанный и поставленный к празднованию 100-летнего юбилея со дня рождения великого армянского классика, композитора Архимандрита Комитаса,— является одним из выдающихся произведений в этом жанре. В создании его, органично соединилось глубинное понимание личности Комитаса, выраженное через идейно-смысловое объединение шедевров поэтического творчества Паруйра Севака («Несмолкаемая колокольная») и Егише Чаренца («Реквием»), которые стимулировали направленность художественных исканий композитора, либреттиста, а в дальнейшем и всей постановочной группы. В сравнении либретто двух балетов, написанных для композитора Эдгара Оганесяна, исследование Творческой Личности выявляет разную направленность этого процесса. Если в «Голубом Ноктюрне» во главу угла ставится проблема кристаллизации творческой личности, выборе собственного пути в искусстве, то в «Антуни», личность художника-творца (композитора) устоявшаяся, он не сомневается в выборе творческой позиции. Концепция этого либретто намного глубже и многозначнее выявляет многомерность взаимоотношения Художника с внешним миром. Основных драматургических линий, способствующих раскрытию образа главного героя несколько. В балете «Антуни» либреттист и балетмейстер Максим Мартиросян, выразил смысл национального мироощущения в своеобразной интерпретации: Художник – творец, Художник – народ, подвиг Художника во имя свободы народа. В связи со сложностью и многообразием развития образа Антуни, в либретто явственно просматриваются разные типы конфликтов, формирующих многозначность и богатство этого художественного образа. В основном, они проявляются через два типа конфликта: внешний и внутренний. Тем самым, реализуется идея отношения главного героя к основным аспектам его художественного «бытия», внешнему миру — спасению народа, и внутреннему, — отношению к творчеству, к возлюбленной Хумар, конфликту с официальными церковными кругами. Личность Антуни, смоделированная в либретто, самоконфликтна и безусловно драматична, так как в противопоставлении Церковь — Жизнь, Антуни выбирает Жизнь. Под «жизнью», автор либретто подразумевает

творчество, вдохновение, представленное собирательным образом Музы — Хумар. Защищая свою Музу, Художник-творец защищает свое творчество. Эдгар Оганесян писал о своем желании наделить главного героя балета чертами, присущими великому композитору: «С большим удовольствием взялся за написание музыки балета... Меня воодушевила прекрасная идея, которая переросла в цель, — придать комитасовским песням масштаб симфонического звучания. Главный герой спектакля Антуни является собирательным образом гуманиста, патриота влюблённого в народно-песенное творчество, каким был сам Комитас, такими же людьми были и Нарекаци, и Саят-Нова, и Егише Чаренц...». И далее, в той же публикации: «В балете я с любовью использовал некоторые из произведений Комитаса: «Антуни», «Крунк», «Сипана Каджер» («Ло-Ло»), «Шушики» и т.д. Вторая часть балета, которую автор назвал «Реквием», написана в хоровых музыкальных формах, для неё послужили основой народные и средневековые поэтические произведения.

Э. Оганесян создал балет о трагической судьбе Творческой Личности, вступающей в борьбу с насилием. В балете «Антуни», как бы соединяются две линии, заложенные в балетах Арама Хачатуряна: линия психологизма в балете «Гаяне», и линия тираноборческой героики, воспетая в балете «Спартак». Такой тип синтеза вызвал к жизни новые драматургические решения, благодаря которым балет «Антуни» представляется нам во многом нетрадиционной, убедительной, целостной художественной системой, дающей много возможностей для аналитических интерпретаций.

Балет «Антуни» состоит из двух актов, каждый из которых скомпонован из пяти картин. Философская концепция балета выражена через ряд признаков, лежащих в плоскости драматургии образной системы, формообразования, тематизма и других средств музыкальной выразительности. На основе анализа вышеназванных параметров исследования, мы создали несколько графиков, выявляющих позицию автора балета, относительно глубинных композиционных процессов, объединяющих тематический материал, в котором помимо индивидуального авторского тематизма, широко использованы армянские фольклорные источники, а также образцы духовной музыки — духовные песни таги и шараканы, кроме того, тематический материал средневековой католической заупокойной секвенции *Dies Irae*. Благодаря драматургическим связям, тематическим аркам, композитор рационально моделирует сюжетную канву произведения, выявляя концепцию балета «Антуни», которую можно рассмотреть с позиций первой графической модели, характеризующей взаимоотношения Творческой личности (Антуни) с символами: Судьба, Время, Творчество и Выбор. Модель данной системы состоит из разнонаправленных взаимопересекающихся векторов, в структуре

которых заложена идея Креста, как символа бытия. Категории – символы расположенные на плоскости графика – Судьба, Время, Творчество и Выбор — бинарно противоположны, и это расположение имеет определённый смысл, позволяющий выявить особенности композиции балета. На горизонтальном векторе расположены категории Судьбы и Времени, которые не только находятся на одной линии, но и тесно переплетаются. Вертикальный вектор объединяет Творчество и Выбор. Творческий процесс не может существовать без рационального подхода, без выбора. Благодаря подвижности и гибкости модели, векторы могут пересекаться в зависимости от ракурса исследования, в любой точке времени и пространства. Творческий выбор существует в любой момент времени. Все символы-категории расположенные на пересекающихся векторах взаимообусловлены, поскольку они не только сообщаются друг с другом, но и находятся в постоянном взаимодействии, многообразно влияя друг на друга. Интересная модель драматургии связана с музыкальной линией «Судьбы» главного героя — она не только монотематична, но также, с ней объединён музыкально-тематический материал, почерпнутый из фольклора, песен «Антуни» и «Крунк», имеющих значение общенационального символа Народной Судьбы. То же самое относится к различным модификациям песни «Гарун а», которая наряду с темой канонической секвенции «Dies Irae», создает образную связку между трагедией личности героя балета и всенародной трагедией: в этом сопоставлении проявляется образная симметрия — трагическая судьба героя, есть отражение судьбы народа, а главным является то, что центральная фигура произведения — Антуни и его судьба неотделимы от судьбы народа. Следует отметить и то, что в балете имеется также тема «Соппротивления»: появившаяся в конце первого акта, мелодия героико- патриотической песни «Сипана Каджер», становится предвестником темы- символа «Противодействия» и темы «Скорби» (Lacrimosa), в дальнейшем развитии этого образного ряда, осуществленного во втором акте балета, и доведенном до кульминации. Каждый из двух актов балета несет разную функциональную и смысловую нагрузку. В первом акте все развитие направлено на раскрытие творческих и личностных качеств Антуни, его экзистенциального состояния.

Во втором акте образ Антуни обогащается новыми гранями, качественно меняется: он не может оставаться в стороне от страданий народа. Творческий процесс переключается в другую область и выходит на уровень выбора активных действий в жизненной позиции. В следующей модели графического анализа балета «Антуни» Э.Оганесяна, выражающей энергию драматургического процесса, композиционные особенности, а также кульминационный процесс, формирующий шкалу интенсивности развертывания балетной

драматургии, — выделяются две вершины в развитии обоих актов. Кульминацией творческого процесса, озарений, любви является третья картина первого акта «Грезы Антуни». Кульминацией всего балета является третья картина второго акта — «Tuba mirum» (Колокола), в котором Антуни совершает подвиг, становится «колоколом свободы», символом в борьбе за освобождение народа. Исходя из нашей концепции пространственно-графического моделирования систем анализа балета «Антуни», он представлен в виде третьего графика, где на единой плоскости, в одновременности помещены разные параметры исследования. На графике изображена общая модель драматургии балета как целостной системы, которая выявляет конструктивные композиционные особенности, лежащие в основе этого произведения. Э.Оганесян мыслит полифонически, и этот принцип распространяется на все параметры развития в балете: преобразование тематического материала, формообразование, характер движения, темпов, оркестровки и т.д. Два акта балета (каждый из которых, как было сказано выше, состоит из пяти картин), бинарно противоположны и расположены визуально слева направо, вверх и вниз, поскольку в данной графически-конструктивной модели системы они сообщаются друг с другом через горизонтальный временной вектор.

Для анализа балета нами выделены и компактно расположены в едином конструктивно-информационном поле шесть параметров, коррелирующих драматургический процесс художественного целого. Через систему данной аналитической модели можно выделить некоторые особенности драматургии целого:

Форма балета концентрическая.

Два акта балета являются зеркальным отражением друг друга.

Симметрия проявляется на разных уровнях.

В

этой рационально скомпонованной, симметрично-отраженной композиции балета, первые и вторые картины обоих актов составляют экспозиционный раздел, третьи картины — разработку и кульминацию, а четвёртые и пятые картины обоих актов объединяются в репризу.

Таким образом, на макроуровне выстраивается симметрично-отраженная форма сонатного Allegro. В пространственно-графической модели анализа балета Э.Оганесяна «Антуни», явственно просматриваются драматургические связи в процессе временного развёртывания музыкального материала. Благодаря пространственно-графическому моделированию аналитической конструкции балета, можно визуально выделить драматургические связи на всех уровнях в одновременности, которые на нашем графике маркированы определёнными разноцветными линиями, объединяющими параметры анализа. Некоторые аспекты аналитической интерпретации драматургии и конструктивных принципов балета «Антуни», позволяют сделать вывод, что драматургически цельная, строго выверенная

структура балетной музыки стала залогом огромного успеха, выпавшего на долю этого замечательного произведения.

ГЛАВА IV. БАЛЕТ «РИЧАРД III» АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Имя выдающегося композитора Авета Тертеряна (1929 — 1994), давно известно во многих странах мира. Будучи современником крупнейших композиторов-новаторов XX века — К.Штокхаузена, К.Пендерецкого, П.Булеза, Я.Ксенакиса, Л.Берио, Д.Кейджа, Д.Лигети и других, он сумел вписать свою страницу в историю современной музыки.

Композитор-мыслитель, философ, он тонко ощущал современность во всём разноликом спектре сложных переплетений человеческого бытия, в творчестве которого сфокусированы три основополагающие, краеугольные ипостаси восприятия: Человек — Мир — Вселенная. На этих понятиях строятся все концепции его восьми симфоний, двух опер, балета, в которых ярко проявляется индивидуальный стиль, узнаваемый буквально с нескольких секунд звучания музыки.

Художественный темперамент, броскость, выразительность музыкального материала, свободное владение различными приемами композиторской техники XX века, всегда подчинённой авторской воле, сочетаются с талантом великолепного драматурга, создающего произведения ёмкие, цельные по содержанию и по форме. Они рождаются как целое, в совокупности всего рационально организованного комплекса средств выразительности. Творчество Авета Тертеряна высокоинтеллектуально, глубоко содержательно, публицистично. Отличительной особенностью его сочинений является театральность, образность музыкального языка, приближающегося к символической обобщенности. Экспрессивная и динамичная музыка А.Тертеряна звучит в разных театральных постановках, хорепопстановках, широко используется в кино и на телевидении, активизируя творческие интересы людей искусства, способствуя появлению новых произведений. Все сочинения композитора (за исключением балета) исполнены, многие изданы, сделаны аудио и видеозаписи. Много возможностей для сценического воплощения дают его симфонии, поскольку сложная закодированность музыкальных образов, символическая глобализация Звука, Времени, Пространства планетарных и космических миров, как особенность его симфонических полотен — стала привлекательной для театральных и хореографических постановок на музыку его симфоний. Идеи хореографического воплощения, связанные с мироощущением композитора, с умением проникнуть в суть бытия, когда «разум становится свойством души», и через рациональное проявляется эмоциональное, поэтому концентрация, обобщение через символ, стали конструктивной особенностью его творчества. История создания балета Авета Тертеряна связана именно с идеей синтеза, с художественным воздействием музыки композитора на другие сферы искусства. Как

известно, музыкальные фрагменты оперы «Огненное кольцо» были использованы режиссёром Рачья Каплянцаном в постановке трагедии Шекспира «Ричард III» (1972), на сцене Ереванского драматического театра. Режиссёр повторил тот же спектакль, с тем же музыкальным оформлением, на сцене театра им. Вахтангова в Москве (1976). Сразу после постановки и просмотра спектакля, режиссёр Рачья Каплянцан и всемирно известный танцор и балетмейстер Вилен Галстян предложили композитору написать балет «Ричард III». Каждый из них создал свою версию либретто, однако композитор отобрал для работы над произведением идею Вилена Галстяна о шахматной доске, на которой главный герой балета Ричард, расставляет и разыгрывает фигуры. Это натолкнуло композитора на принципиально новое решение темы — раскрытие образа через монологи Ричарда.

Автор музыки сам выступил в роли драматурга, рационально и логично распределив материал. Композитор создал характер сложный, полный противоречивых страстей, объединивших в одном лице непреодолимое стремление к Власти, коварство и действенное зло, разрушающее государство, жизнь и судьбы людей. Балет А.Тертеряна созданный в 1979 году изначально называется «Ричард III», что отражено в заглавии рукописной партитуры, и лишь потом, спустя несколько лет вошёл в его нотографическое издание под названием «Монологи Ричарда III» (это название широко используется в музыкознании). Автором либретто является балетмейстер Вилен Галстян, который создал очень сжатое, концентрированное по смыслу, обобщенно-символическое содержание балетного представления, послужившее исходным импульсом к созданию музыкальной драматургии этого сложнейшего сочинения. Композитор чётко определил структуру и время звучания произведения. Балет развёртывается в двух частях (балетных актах), время звучания — 90 минут, каждая часть соответственно звучит по 45 минут «чистой музыки».

Из многочисленных (около 40) персонажей участвующих в пьесе «Ричард III» Шекспира, композитор выделил шесть: Ричард III, Маргарита, Анна, Кларенс, Эдуард, Двое в чёрном (как символы рока, судьбы и смерти) — приспешники, совершающие закулисные убийства, а также толпы людей и призраки. В процессе анализа балетной партитуры, мы пришли к выводу, что в компоновке музыкального материала, А.Тертерян намеренно отказывается от большого количества участников, обобщая, объединяя их в собирательном облике толпы, которая представлена разнообразно: толпа прихожан церкви, толпа королевских придворных, монахов, просто людская толпа. Монологи Ричарда складываются из 10 сквозных картин — монологов, по пять в каждом балетном акте, что создает определённую симметрию и придает музыке балета стройность логических взаимосвязей. В данной музыкальной композиции балета Авета Тертеряна, явственно

просматриваются генетические связи со строением древнегреческой трагедии. «Полифония» синтеза искусств античного театра, многообразие её проявлений, в должной мере оценены композитором XX века, который, в едином драматургическом контексте объединил симфоническую, инструментально-ансамблевую, хоровую, сольную вокальную, конкретную музыку, художественное слово в исполнении чтеца, с особенностями представления в драматическом театре: актёры театра, мимы разыгрывают сцену считалки, многократно используются театральные символы Плакальщиц, выведен на сцену символ — образ Погонщика волов.

В данном исследовании, анализ музыкальной партитуры представлен в виде графика конструктивно-пространственного моделирования драматургии балета. График выражен через круг, олицетворяющий целостность композиции балета в одновременности, куда вписан Десятиугольник, представляющий картины-монологи, которые соединяются в центре, вокруг вектора времени. На графике отмечены параметры исследования и драматургические связи. Партитура балета создана в характерном для творчества Авета Тертеряна стиле: многопластовость развития, многообразие ритмической пульсации, применение разных типов остинато — «дам» (армянский термин — дам), сложные полиритмические переплетения, наложения ритмических и метрических фигур, использование регламентированного времени (выраженного в минутах и секундах), а также нерегламентированного времени звучания музыкальной ткани. Другим важным выразителем стиля является стихия звучности, абсолют ощущения звука в широком диапазоне обертоновых наложений, что выражается в использовании кластерной техники — вибрирующих и жёстких кластеров, состоящих из микрохроматических наложений. В этом сочинении создана богатая палитра тембровой многокрасочности, через изобретательную систему тембровой драматургии. Музыкальная партитура балета написана на основе принципов организованной алеаторики, влияющей на пространственно-временные параметры звучащего материала, напоминающие взрывоопасное движение магмы вулкана. Автор создал уникальные способы объединения звуковой материи: кроме натурального звучания музыки, на неё наслаиваются блоки многократно тиражированных магнитофонных записей, в исполнении большого симфонического оркестра и смешанного хора (десять каналов), армянских народных инструментов зурна, дудук (несколько), доолов и бурваров (церковных кадил, используемых как шумо-звуковые инструменты), а также конкретной музыки, состоящей из аудиозаписей: шума дождя, рёва бушующего океана, хруста, крика, плача, стога, пения, говора, шепота, хихиканья, шагов, гомерического хохота, ржания лошадей. Для верного воспроизведения столь разнообразного звукового материала, композитор использовал в партитуре принцип

цветной маркировки: синим цветом отмечены включения магнитофонных записей, красным — реальное звучание, зелёным — запись с натуры. Принципы объединения «живого» и «записанного» на магнитофоне музыкального материала для создания более объемных акустических пространств, позволяют создавать в балете необходимую звуко-смысловую среду. Тем самым, принцип отражения «реального» и «ирреального» становится драматургически важным для объединения звукового процесса, в котором происходят разные типы взаимодействий и взаимопроникновений на микро и макроуровнях: «перетекания», сопоставления и синтеза. Объединение музыкального пространства посредством мастерски использованного принципа «подобия и контраста», дает возможность автору объединить в одной сцене реальное и записанное звучание того же материала, или создавать аналогичный технический прием основанный на контрастном музыкально – шумовом материале. В моделировании музыкальной ткани балета композитор использует приемы полижанровости и полистилистики — стилизации менуэта, хорала, армянского оровел (песни землепашца), а также полилинеарно смешанные (в записи) григорианские хоралы, гимны, духовные песнопения XVI века. Свободно использована сериальная техника, сонористика. Подвижность звуковой массы, позволяет композитору конструировать внутривидовые движения посредством полилинеарных наложений, накоплений более плотной полиинформативной массы, сменяющейся разряжённостью.

В процессе анализа, мы пришли к выводу, что композиция балета представляет собой форму Рондо – Сонаты, состоящую из шести рефренов и четырёх эпизодов, в которой первые три монолога (рефрен-эпизод-рефрен) представляют собой Экспозицию, последние три монолога (рефрен-эпизод-рефрен) – Репризу. Между крайними разделами помещена Разработка.

Рефрен Рондо – первый нервный узел представляющий зловещий образ Ричарда III, который появляется на сцене, на фоне перезвона колоколов, шума дождя, бушующего океана, человеческого вопля, хруста (напоминает хруст костей жертвы, или в другой версии хруст коры Земного Шара), звучания ударных инструментов, характерного ритмического рисунка и гомерического хохота. Этот звучащий лейт-звукокомплекс в том или ином сочетании появляется в первой, третьей, пятой картинах первой части, и в шестой, восьмой и десятой картинах второй части. Выразительная музыкальная экспрессия символизирует убийство очередной жертвы Ричарда в процессе восхождения к трону (на графике рефрены отмечены обобщенными символами – крик, хохот). Именно в первом рефрене проявляется отношение композитора к герою балета: рефрен варьируется в зависимости от происходящих на

сцене событий, однако его основные звукоизобразительные компоненты устойчивы.

Эпизоды Рондо представляют картины аристократического двора, символически выраженного через многократно тиражированы менуэт в исполнении клавесина, далее, дележ короны на фоне детской считалки в полилинейных наложениях, что соответствует второй и четвёртой картинам первой части. Эпизодами второй части балета являются седьмой монолог (построенный на полилинейном наложении духовной музыки XVI века, на фоне звучания органа, клавесина и шушуканья толпы), и девятый монолог, который представляет собой сцену сумасшествия Ричарда, на фоне шагов, хихиканья призраков, гомерического хохота и «хохота валторн» (термин А.Тертеряна). Кульминацией первой части является третий монолог, а кульминацией всего произведения — восьмой монолог. На графике они расположены друг под другом, и отмечены вертикальной стрелкой. Это расположение неслучайно, поскольку через него выявляется драматургический процесс прорастания общей кульминации, которая построена на совмещении антитез — на фоне коронации Ричарда III, звучит тематический материал сцены похорон короля Генриха VI. Формула «Король умер. Да здравствует Король» — бумерангом вернулась к Ричарду. Это момент истины и высочайшего напряжения звучания в партитуре. Толпы, плакальщицы, колокола, клавесин и гомерический смех, — после чего наступает полный Вакуум — ремарка автора, символизирующая духовное опустошение и одиночество главного героя. Образовавшийся Вакуум оказывается страшным для Ричарда — он остается один в полной тишине. И фактически весь его последний монолог идёт в гробовом молчании. Поэтому, композитор-драматург создал следующие картины: Сумасшествия — своеобразного катарсиса и Смерти Ричарда — расплаты за вину. Совмещение ритуально-разнотимых драматургических пластов, приближает идею балета к Мистерии, в которой тесно переплетаются личное и внеличное: психика человека не в состоянии вынести бремя вины, возвеличивая себя любой ценой, он неминуемо движется к самоуничтожению. Авет Тертерян создал балет — Символ, балет — Притчу, мудрое предостережение. Эта блестящая музыкальная партитура ждёт не только своего полноценного озвучивания, но и современной постановки в балетном воплощении.

ВЫВОДЫ сделанные на основе обобщения аналитического исследования дают возможность выделить следующие параметры: Метод выстраивания пространственно-графических моделей всех составляющих музыкального произведения, не исключает применение аналитических приемов, основанных на фундаментальных законах музыкального искусства. Более того, эти два принципа эффективно

дополняют друг друга, что с наглядной очевидностью присутствует в исследовании всех трёх балетных произведений.

Сочетание структурного пространственно-графического метода исследования с методикой традиционного анализа музыкального текста, представляет широкие возможности как для рассмотрения композиционных микроструктур, так и для охвата всех разноуровневых компонентов формообразования макроструктур, не только в их взаимодействии, но и в процессуальности.

Фундаментальный анализ текста в сочетании с его графической моделью в единстве и одновременности выявляет не только самые существенные взаимосвязи между аудиорядом и основными компонентами сопутствующих элементов спектакля, но и определяет их позиционное расположение как в процессуальности, так и в системном взаимодействии.

Самым важным достоинством такого подхода к анализу является графическая наглядность взаимопроекции инвариантности музыкального ряда и допускающих вариативность сопутствующих линий произведения — что на уровне восприятия объединяет стабильное и мобильное, постоянное и изменяемое.

Избрание той или иной модели анализа было продиктовано художественными особенностями рассматриваемого произведения. Это означает, что наш подход допускает гибкость в выборе аналитического метода, что позволяет применять его в соответствии со спецификой художественных качеств, которыми обладает исследуемое произведение.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ.

Аветисян Н. Некоторые аспекты проблематики современного балета Армении. В кн. Вопросы теории и эстетики армянского музыкального творчества. — Ер.; изд. «Арчеш», 1999 г. С. 3–17.

Аветисян Н. Драматургические и конструктивные особенности балета Э.Оганесяна «Антуни». — В книге Сборник музыковедческих трудов. — Ер.; изд. «Комитас», 2000 г. С. 36–55.

Аветисян Н. Эстетические особенности музыкального театра Ваграма Бабаяна. — В журнале «Музыкальная Армения» — Ер.; #1 (2), 2000 г. С. 7–9.

Аветисян Н. Особенности развития балетного жанра в Армении. В книге «Ежегодник», сборник научных трудов. — Ер.; изд. Государственного Университета (ЕГУ), 2004 г., С. 101–116. (на армянском языке).

Аветисян Н. Балет «Ричард III» Авета Тертеряна. — В книге «Авет Тертерян-75». — Ер.; изд. «Арчеш», 2005 г., С. 94–100.

Аветисян Н. Особенности синтеза культур в творчестве Левона Аствацатряна. В книге Сборник музыковедческих трудов. — Ер.; изд.

«Комитас», 2003 г., С. 51–64. Также являюсь Автором проекта, главным редактором, составителем и дизайнером книги.

Аветисян Н, Есаян Р. В мире музыки. Опера. Музыкальная энциклопедия. — Ер.; изд. «Аревик», 2003 г.; 80 стр. (на армянском языке).

Аветисян Н. Жанровые разновидности современного балета. В книге «Ежегодник», сборник научных трудов. — Ер.; изд. Ереванского Государственного Университета (ЕГУ), 2004 г. С. 101–116. (На армянском языке).

Аветисян Н. «Хочу написать мелодию непознаваемого...» — Москва; В журнале «Музыкальная Академия», # 1, 2005 г., С. 166–168. (статья о творчестве композитора Левона Аствацатряна, в свете эстетики, философии, композиции).

Аветисян Н. Черты модернизма и постмодернизма в армянской музыке. В книге «Ежегодник», сборник научных трудов. — Ер.; изд. «Зангак-97», 2006 г., С. 185–191.

Аветисян Н. Книги посвященные композиторам армянской «Пятерки». В книге Классики армянской музыки XX века — Гюмри-Ер.; изд. «Комитас», 2006 г., С. 68–76. Также являюсь автором проекта, главным редактором, составителем и дизайнером обложки книги.

Аветисян Н. Драматургия балета «Девушка и Смерть» Ромена Давтяна. — Ер., В сборнике научных трудов Академии Наук Республики Армения (НАН РА), изд. «Наука», 2010 г., С. 242–256.

Аветисян Н. Служение Отчизне. (Статья посвящена композитору Армену Смбатяну и его кинобалету «Лилит»), — Гюмри.; В научном журнале «Искусство и время» # 2–3, 2007 г., С. 64–67.

Аветисян Н. Шекспир в балете Авета Тертеряна Ричард III — Ер., «Ежегодник», сборник научных трудов., изд. ЕГХА, 2011 г., С. 199–211.

Аветисян Н. Пространственно-графический анализ спектакля «Полет над городом» — Ер.; «Ежегодник», Сборник научных трудов., изд. ЕГХА, 2012 г., С. 112–126.

Аветисян Н. О драматургии балета «Спартак» Арама Хачатуряна. — Ер.; В книге «Ежегодник», сборник научных трудов, изд. ЕГХА, 2014 г., С. 60–74.