



Михаил Кокжаев

**Полифония в музыке
Александра Арутюняна**

Фородан
Уговинар Мовсес
в знак приветствия и
располнечения и
на память
от автора

Кокжаев М. А.

11, 12, 2012 г.

ПОЛИФОНИЯ В МУЗЫКЕ АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА

Ереван

“Комитас”

2012

УДК 78

ББК 85.31

К 597

Печатается по решению ученого совета
Ереванской государственной консерватории имени Комитаса

Кокжаев М.А.

К 597 Полифония в музыке Александра Арутюняна/ М.А.Кокжаев; -
Ер.: Изд-во "Комитас", 2012.- 264 с.

Книга Михаила Кокжаева "Полифония в музыке Александра Арутюняна" представляет собой аналитический труд, посвященный особенностям полифонического письма одного из корифеев армянской музыки.

В технике контрапункта Александра Арутюняна совмещены в не-расторжимое художественное единство своеобразие его мелодического стиля и композиционные решения, отчасти заимствованные в европейской полифонической традиции, но волей и мастерством композитора переосмыслиенные и скорректированные к условиям армянской интонационности.

Изучение приемов контрапункта Александра Арутюняна не только раскрывает самобытность мышления композитора, но и может во многом пролить свет на возможные пути развития отечественной школы полифонии, потенции которой таятся в многовековом совершенствовании монодической храмовой музыки.

УДК 78

ББК 85.31

ISBN 978-9939-849-03-4

© Кокжаев М., 2012

© Издательство "Комитас", 2012

Содержание

От автора	4
Глава 1	
ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СОНАТА	8
Глава 2	
ХОРОВАЯ ПОЛИФОНИЯ	82
<i>Симфония для смешанного хора и ударных</i>	85
«Сказание об армянском народе»	137
Третья часть «Кантаты о Родине» - «Торжество труда»	209
Глава 3	
ПРИЕМЫ КОНТРАПУНКТА ИЗ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ И ОРКЕСТРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА	
<i>Симфониетта для струнного оркестра</i>	234
<i>Тема и Вариации для трубы и симфонического оркестра</i>	247
<i>Скерцо из Сюиты для скрипки, кларнета и фортепиано</i>	253
<i>Brass-quintet «Армянские эскизы»</i>	255
Заключение.....	260
Summary.....	263

От автора

Введение к основному материалу книги – всегда чрезвычайно ответственный эпизод в работе автора. Необходимо не только ввести читателя в круг тем, которым посвящена книга, но и заинтриговать его предвестием ожидаемых открытий, хранящихся в страницах издания.

Автору данной книги не раз приходилось обращаться к творчеству Александра Григорьевича Арутюняна, и наиболее обстоятельное из этих обращений реализовалось в виде обширной аналитической монографии «Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля»¹. Несмотря на весьма широкий спектр затрагиваемых в этой книге вопросов, связанных с творчеством Александра Арутюняна, вопросы, связанные с особенностями арутюняновского полифонического письма, рассматривались в общем контексте аналитики, как одна из черт технической оснащенности композитора. Но именно контрапунктическое письмо Александра Арутюняна заслуживает особого внимания, поскольку оно насыщено множеством приемов, этимологически восходящих к древнейшей культуре армянской монодии и ставших одной из важнейших черт композиторского мышления.

Само по себе исследование полифонии Александра Арутюняна заслуживает особого отношения – в изысках техники контрапunkта композитора есть признак органичного сплава технологических принципов классического европейского многоголосия – имитационного и разнотемного с естеством армянской интонационности.

В определенном смысле внимание к особенностям полифонического мышления Александра Арутюняна представляется частью общей научной проблемы, связанной с изучением национальной

¹ Кокжаев М., «Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля». Издательский дом «Композитор», Москва, 2006.

школы полифонии, явления весьма многоликого и в ряде случаев относимого автором этой книги к сферам феноменологии. А именно – собственно полифония в форме многоголосия появилась совсем недавно – с первых опытов Тиграна Чухаджяна.

Бурное развитие техники контрапункта за последние полтора века охватило практически все существующие в мире технологии контрапунктического письма, в том числе и самые современные, связанные с музыкальными направлениями модернизма. При этом были достигнуты высочайшие вершины художественности во всех фазах развития национальной композиторской школы.

Пожалуй, ни в одной стране мира развитие музыкального искусства не двигалось столь стремительно, достигая на всех промежуточных этапах уровня эталонного творческого результата благодаря усилиям нескольких поколений армянских композиторов.

Выскажем предположение, не претендующее на истину в последней инстанции, но весьма правдоподобное и трудноопровергаемое.

Дело в том, что невостребованность храмового многоголосия в Древней и Средневековой Армении, породила феномен сложного и монодического мышления, который в свою очередь не только способствовал развитию изощренной игры в изысканно-утонченную линейную комплементарность, но и стал причиной кристаллизации интонационных объектов – мотивов и кратких звуковых модусов, впоследствии ставших «элементарными частицами» звуковой лексики армянской музыкальной культуры, ее знаковым набором, определяющим самобытность данного культурологического слоя. Это не означает, что подобные интонационные микроструктуры отсутствуют в иных музыкальных культурах – природа музыкального искусства, в самом широком смысле, едина для всех национальных стилистик, но их (микроструктур) взаимодействие в логических цепях, закономерности фиксации звуковысотности в интервальных шагах, наконец, особенности метроритмики являются признаками

самобытности культурного наследия конкретной ветви музыкальной цивилизации мира. Рамки, в которых развивалась культура армянской монодии, при условиях широкого распространения в социуме идей и канонов григорианского христианства, до недавнего времени исключали потребность применения полифонических форм в литургии. Вместе с тем, сама церковная литургия на протяжении семнадцати веков постоянно обогащалась новыми формами драматургии, требовавшими развития и музыкальной составляющей.

Очевидно, что эволюция литургического действия отразилась и на развитии его музыкальной составляющей, что в свою очередь инициировало многообразие интонационных приемов в мелодиях храмовых песнопений. Иными словами, неиспользование многоголосия стало причиной зарождения и многовекового развития искусства монодического распева, которое в армянской церковной музыке достигла высочайших форм разнообразия и выразительности.

Без сомнения, именно многообразие интонационных микроструктур обеспечило высочайший уровень мелодической выразительности в творчестве целого ряда армянских композиторов, таких, как Великий Комитас, М.Екмалян, Х.Кара-Мурза, А.Тигранян, А.Хачатурян, А.Спендиаров и многие другие. В произведениях Александра Григорьевича Арутюняна уровень применения приемов контрапункта необычайно широк. Но одним из самых важных качеств полифонического письма композитора является абсолютно естественное врастание в приемы классического европейского многоголосия интонационных зерен почерпнутых либо в недрах монодической культуры, либо в фольклорных источниках. Более того, в партитурах А.Арутюняна часто встречается удивительный сплав композиционных приемов барочного письма, в которых тематизм и мелодика насыщены исконно армянской интонационностью. Примерами могут послужить тема и некоторые приемы варьирования в «Теме и вариациях для трубы и симфонического оркестра» и, в особенности, Симфониетта – несомненный худо-

жественный шедевр, в котором сплав барочной стилистики, изощренной техники полифонического многоголосия и армянской интонационности является воплощением высокодуховной концептуальной идеи.

В определенном смысле этот феномен полифонической пластики есть проявление традиций русской школы полифонии – Александр Арутюнян на протяжении трех лет – с 1946 по 1948 – был учеником Генриха Литинского, профессора московской консерватории и корифея контрапункта, слава которого вышла далеко за пределы стен Московской консерватории².

В качестве отправной точки нашего исследования мы рассмотрим Полифоническую сонату Александра Арутюняна, которая посвящена Генриху Литинскому, к тому же может послужить неким эталонным образцом стилистики композитора, в котором содержатся наиболее типичные черты мышления композитора.

² Весьма обстоятельный анализ данной сонаты в диссертационной работе Анны Арутюнян, с результатом которого автор данного исследования полностью согласен. См. Арутюнян А., Полифония армянской музыки, диссертация на соискание уч. степени кандидата искусствоведения, Ереван, библиотека Института Искусств Национальной Академии Наук Республики Армения, 2010. Собственные наблюдения автора данной публикации предполагают несколько иной ракурс рассмотрения – в проекции на особенности композиторского стиля.

ГЛАВА 1

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СОНАТА

Назвав произведение «Полифонической сонатой», Александр Арутюнян поставил перед собой определенную задачу – в циклической форме реализовать идею сонатности, которая должна обязательно нести в своей драматургии концептуальное начало.

Заметим, что названия частей имеют прямое отношение к различным моделям полифонического письма, а именно: первая часть «Invenzia» – имитационно полифоническая форма, которая и предполагает противопоставление инструментальных регистров в парах имитационных октавных проведений темы и ответа; вторая часть «Corale» – форма контрастной полифонии, традиционно основанная на каком-либо церковном песнопении; и третья часть «Fuga» – имитационно полифоническая форма, предполагающая тональное противопоставление тем и ответов в каждой паре проведений.

Уже в последовательности названий проявились признаки логического движения от простого к сложному: «Invenzia» и «Fuga» – крайние части цикла, представляют собой драматургическую и композиционную арку из двух родственных имитационно полифонических форм, первая из которых не несет в себе тонального конфликта между тематическими проведениями, а вторая обязательно содержит в каждой паре проведений противопоставление тональных позиций *proposta* и *risposta*, что является формой энергетического конфликта, в котором один и тот же образ представлен либо в полярных тонально-динамических состояниях, либо в определенном тонально-позиционном напряжении. В каком-то смысле, в формооб-

разующих различиях Инвенции и Фуги представлена эволюция формы фуги в виде демонстрации привнесения в простую имитационно-полифоническую форму явления конфликтности.

По большому счету, представление одной и той же темы (темы обеих пьес подобны) в разных динамических состояниях подобно театру одного актера, в котором персонаж, разыгрывающий содержание пьесы, представляет не реальную сюжетику с присущим ей взаимодействием разноплановых и контрастных актерских лиц, а демонстрирует метаморфозис внутреннего психоинтеллектуального состояния актерской души, и в этом смысле, символика фабулы абсолютно интровертна, направлена вглубь сознания не только героя пьесы, но и того, кто созерцает само событие.

Собственно «Инвенцию» предваряет небольшое хоральное вступление, в нисходящих басах которого, забегая вперед, угадываются черты грядущего во 2-ой части сонаты хорала, а завершает вступление мотив из двойного восходящего хода по звукам квартаккорда –озвучия, естественного для армянских ладовых систем, в которых часто сцепление тетрахордов осуществляется по принципу: последний звук тетрахорда является первым в тетрахорде следующем.

Очень интересны характеристики самой темы, сочиненной композитором как модулирующая – из A-dur в E-dur³.

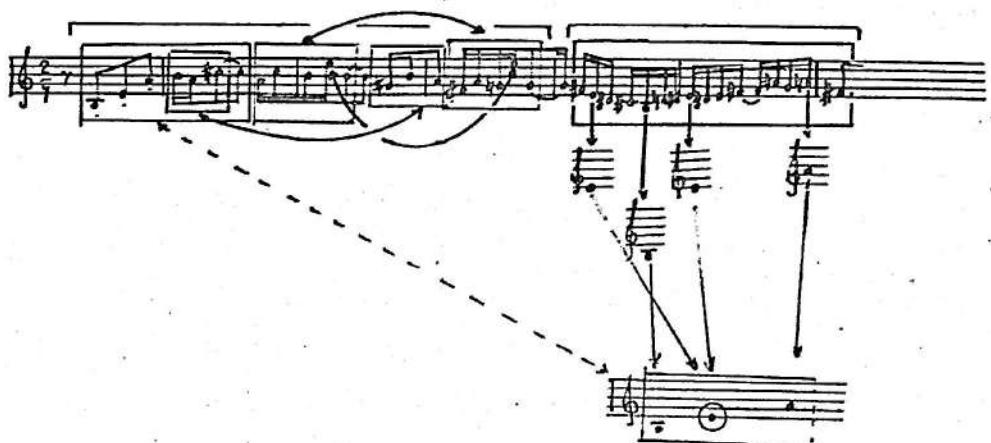
Для удобства рассмотрения темы (ее устройства), сделаем ее графику трехцветной и несколько изменим группировку в угоду смысловых деталей (пример 1):

³ Очень тонкая трактовка тональных и интонационных качеств темы дана музыковедом Анной Арутюнян. Некоторое несовпадение в нашей версии анализа определяется иным ракурсом исследования.

Пример 1

индивидуальное зерно

общие формы движения



В искусстве сочинения тем, а в данном случае – полифонических, у А. Арутюняна поистине нет соперников, в чем мы убедимся, рассмотрев детали темы инвенции.

Индивидуальное зерно состоит из трех элементов – двойного восходящего скачка по звукам квартаккорда и двух, повторяющихся в «шахматном» порядке ритмически подобных фигур (в схеме выделены синим и красным цветом), которые подобны не только ритмически, но и имеют признак сходства и в интонациях: трезвучные звенья (синие) при прямой ритмической повторности интонационно сочетают в себе и инверсию, и ракоход, а пятизвучные различны лишь по скачкам – квarta заменена секстой (пример 2):

Пример 2 а, б

а) первоначальное звено

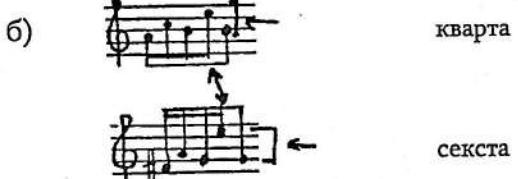
прямая



ритмическая повторность

ракоход+инверсия

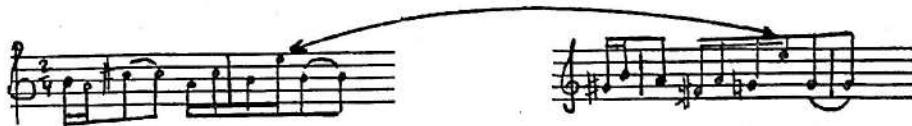




точная ритмическая повторность сочетается
с интонационной инвариантностью мотива

Отметим, что второе проведение «красного мотива» размещено терцией ниже, но интервальный ход на сексту продиктован логикой повторного скачка к тону «ми» – самой высокой ноте темы. Таким образом, в композиционном устройстве темы благодаря инвариантной повторности этого звуна темы фиксируются две кульминационные точки. Отметим и тот факт, что сочетание трех- и пятизвучных мотивов образуют более развернутую структуру, которая в повторности представляет собой двузвенную секвенцию с признаками логической перестройки микроструктур, которые, находясь в мало-терцом соотношении, «сцеплены» кульминационным тоном «ми» (пример 3):

Пример 3



Парадокс данной секвенции в том, что интервальный шаг в нижнюю малую терцию обеспечивает именно ракоходно-инверсионная модификация «синего» звуна, которое в варианте без ракохода имело бы смещение на большую секунду, а не на малую терцию. Таким образом, уже в этом экспозиционном разворачивании темы, в его существенной части мы наблюдаем и композиционную строй-

ность с признаками двух микрокульминаций, и скрытую в конструкции тенденцию к развитию тематического материала. Но продолжим наше исследование темы, ее исходную мотивную интонацию из двух восходящих кварт, отмеченную стаккатным штрихом, отличающуюся этим от остального материала темы, и отметим ее влияние на общие формы движения, завершающие тему (пример 4):

Пример 4



В данной схеме наглядны взаимосвязи первого звена индивидуального зерна темы с материалом общих форм движения:

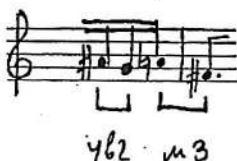
1) Трехкратное повторение тона «ми» в хроматической пластике общих форм движения, причем второй раз на сильной доле такта фиксирует ладовый центр. Более того, весь материал темы размещен примерно одинаково выше или ниже центра «ми». Лишь кульминационные «всплески» резко выделяются из этого примерно равного баланса расположения высоких и низких нот вокруг ладового центра. Чуть большее число высоких нот, расположенных выше центра «ми», компенсируется энергией продолжительного движения шестнадцатыми в завершающей фазе темы;

2) Нисхождение к тону «си» – первому в заглавной интонации – завершается на слабой доле такта, так же как и фиксация тона «ля» – в кадансе темы.

Отметим, что положение всех трех звуков в разделе общих форм движения выделяется из общего движения – «ми» троекратным повтором, «си» прослушивается благодаря тому, что эта нота самая низкая в теме вообще, а нота «ля», хоть и на слабой доле, но в

процессе модуляции в «E-dur» прослушивается как септима доминантсептаккорда, главного средства модуляции. Заметим, что мелодически кадансовый оборот тоже подобен микросеквенции, в которой увеличенная секунда во втором звене преображается в малую терцию (пример 5):

Пример 5



Увеличенная секунда с элементом функции
двойной доминанты замещается ходом от септимы
к квинте доминантсептаккорда тональности «E-dur».

Это блестящий образец замещения мелодического движения гармоническим ходом, осуществленным благодаря точному размещению линеарного приема в метрически важном узле темы – в кадансе. Именно благодаря тактике размещения музыкального материала в соответствующем месте возникает феномен звуковой многомерности – в недрах мелодического процесса проявляется эффект гармонического объема нового пространственного измерения.

Обобщим наше исследование темы: тема инвенции имеет сложную трехэлементную структуру индивидуального зерна, в котором присутствуют элемент мотивного развития и два микрокульминационных пика: общая форма темы имеет необычную структуру, совмещающую в себе двухчастность – индивидуальное зерно и общие формы движения, и трехчастность – заглавный трехзвучный мотив становится источником орнаментального его обыгрывания, что можно классифицировать как признак своеобразной вариативной репризности. К тому же, в самой модели взаимосвязи исходного мотива с общими формами движения присутствует некоторая аналогия с ладовыми традициями в армянской музыке – три звука, изложенные в преамбуле темы – в ее завершении,

представляются пунктами «скользящих» опорных тонов, подобных часто встречающемуся в армянской монодии феномену переменных тонических опор.

Есть еще один повод для фиксации в нашем анализе оригинального приема, ведущего к расширению музыкальной пространственности – отмеченные нами пики микрокульминации на самом высоком в теме тоне «ми» являются предвосхищением тональности, в которую тематический материал модулирует: в «E-dur». Тема инвенции выразительна, и ее выразительность впрямую связана с рациональной выстроенностью всего музыкального материала. В этом тематическом «микрокосмосе» присутствует и конструктивная логика взаимосвязей между элементами индивидуального зерна, есть так же признак трехчастности – причем первый трехзвучный микромодус темы в заключительном фрагменте подвергается орнаментальному варьированию, а в инвариантном секвенцировании остальных микромодусов намечена игра в микромотивный метаморфозис.

Композиционный изыск темы, и в нем мы видим тонкую изобретательность композитора, являющуюся одной из важнейших черт его творческого ядра, распространяясь и на материал противопоставления – на контрапункт к ответу в нижнюю октаву (в классических образцах инвенции ответ в нижнюю или верхнюю октаву считается обязательным условием в экспозиционном проведении темы). Интересен тональный парадокс, возникший на стыке *proposta* – *risposta*: Тема – Вождь смодулировала в доминантовую тональность «E-dur», а Тема – Спутник вновь проводится в тональности «A-dur». Однако противопоставление осталось в тональности «E-dur», причем эта биладовость естественна благодаря тому, что собственно первое проведение Темы завершается на доминанте «E-dur», а тоника, точнее – обыгрывание тонического трезвучия, наступает одновременно с началом ответа в «A-dur». Императив доминанты «E-dur» в завершении Темы тактически размещен перед началом проведения ответа, отчего гармоническое напряжение преодолевает тональное

противоречие биладового соотношения «A-dur – E-dur». Этому способствует и первый трехдольный ход по квартам, который в начале ответа еще не фиксирует четкий «A-dur», а «точечно» отмечает три звуковысотных пункта, соответствующих позициям основных функций, задействованных в экспозиционном разделе: доминанте «E-dur», только что отзутившейся в кадансе *proposta*, Тонике «E-dur», уже наступившей в противосложении, и наконец – Тонике «A-dur», которая в следующем такте уже «размывается» функциональной подвижностью тематического индивидуального зерна.

Это блестательный образец точного распределения музыкального материала пьесы во Времени и Пространстве, позволяющего достичь пластики биладовой объемности звучания, придающей музыкальному потоку эффект стереоскопичности, пространственного присутствия нескольких музыкальных измерений (пример 6):

Пример 6

E-dur

6 такт D T

A-dur

предъем и повтор на сильной доле
терцового тона «E-dur» фиксирует
тональность противосложения с эффектом
наслоения на него начала ответа в «A-dur».

Нет сомнений в том, что данная тональная связка темы и ответа логически оправдана (пример 7):

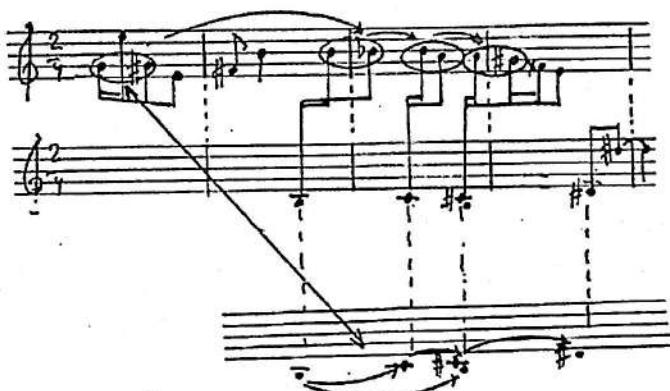
Пример 7

Теперь рассмотрим представленное в предыдущем примере сочетание ответа и противосложения. Противосложение представляет собой построение производное от темы, точнее – от ее микромотивных составляющих. В материале противосложения использованы все тематические модусы в форме их модифицированных версий:

- 1) заглавный трехзвучный ход из двух квартовых скачков к октавному повторению первого звука представлен в почти точной инверсии и уменьшении первого тематического модуса, второй нисходящий ход не на чистую кварту, а на увеличенную усиливает интонационное напряжение мотива (отмечено красными рамками); эта же интонация становится как бы заглавным мотивом противосложения;
- 2) остальные смысловые элементы противосложения имеют трех- пятизвучную ритмоструктуру, которая перекликается со своими ритмическими аналогами в теме (отмечено синим и красным цветами);
- 3) два, казалось бы свободных элемента (в пунктирных рамках) трехзвучный мотив , и заключительный октавный скачок  имеют прямое отношение к материалу темы – первый мотив – это ключ к интонационному строю темы, выразительность которого определяют секунды и кварты, и если сделать перестановку звуков и поднять тон «ми» (!) на октаву, то получится исходный мотив темы: , а октавный скачок в

заключении вновь фиксирует терцовый тон доминанты «E-dur» – на этот раз уже полностью переводя весь музыкальный поток в «E-dur». Но самым интересным и новым для данного произведения моментом организации музыкальной ткани является присутствие двух противодвижущихся метрических опорных линий: в скрытом двухголосии – нижняя восходящая, а верхняя – нисходящая и представляющая собой в последних трех звеньях внутримелодическую⁴ секвенцию. Для наглядности разложим мелодию противосложения на два скрытых голоса (пример 8):

Пример 8



Мы умышленно изменим группировку, чтобы продемонстрировать логику скрытых в одноголосной мелодии опорных линий: в верхней линии скрытый в мотиве ход на полтона вверх, далее обернулся .внутримелодической секвенцией из его обращенной версии, в нижнем же скрыта логика появления в мелодии гармонической большой секунды – она не что иное, как расширение малосекундового восходящего мотива, который в свою очередь представляет собой своеобразную скрытую имитацию в увеличении с подобным же мотивом в верхней линии скрытого двухголосия.

⁴ Термин условен и означает точную секвенцию в мелодии, либо не имеющей признаков общего секвенцирования, либо создающего эффект Quasi секвенции, то есть ее иллюзии, что мы и имеем в виду в данном случае.

Сама же нижняя опорная линия представляет собой четыре восходящие звуковые точки:

си – до – до – ре[#]
си

Следует отметить, что сама сложность организации противосложения и принципиальное подобие ее элементов с аналогами темы позволяет нам присвоить ему более высокий смысловой статус, чем требуют традиции классической полифонии. Разумеется, данное противосложение является радикальной трансформацией темы, а это означает, что теме противостоит ее же трудноузнаваемый в звуковой графике, но все же равнозначный ей по сущностным признакам, вариант. И подтверждение этому мы видим в следующем эпизоде инвенции – противосложение преображается в тематическое проведение с новым противосложением, по графике похожим на общие формы движения изначальной версии темы. Назовем это противосложение Темой-2, тем более, что она (тема) тоже представляет собой “risposta” относительно первого его проведения в нижнюю октаву (пример 9):

Пример 9

II высокая в H-dur

ТЕМА 2
ритмическая имитация

реприза
репоста

ув.2

каданс в E-dur

Одной из особенностей Темы-2 является ее ладовая размытость – она звучит то в «E-dur», то, благодаря пониженному терцо-вому тону, в «e-moll», но завершается в «E-dur» с повышенной второй ступенью, породившей армянскую увеличенную секунду. Эта интонация готовилась ранее: в третьем такте нашего примера отмечено повышение II ступени в тональности «H-dur», доминантовой к «E-dur». Таким образом, «подсказ» – повышения II ступени в «H-dur», преобразовался в интонационный ход в условиях полиладовости.

Интермедия началась с ритмической имитации с очень неточной повторностью интервалики первого мотивного модуса (отмечено стрелкой). Расположение этой ритмической имитации в форме, если следовать классическим нормам инвенции, соответствует разделу интермедии. Однако мы уже убедились в том, что Александр Арутюнян, будучи несомненным приверженцем классических принципов компоновки формы, всегда привносит в них свое оригинальное видение музыкальной конструкции. Уже в экспозиционный раздел внесено авторское новшество – перевоплощение противосложения во вторую тему, причем с соблюдением правил парности проведения темы в классической имитационной форме (схема 1):

Схема 1

Вступление. Усеченное индивидуальное

Экспозиция инвенции

зерно



В схеме представлены фазы развития материала: усеченное индивидуальное зерно, завершающее вступление и предвосхищающее экспозиционное полное проведение темы в имитации; противо-

сложение осмысливается как Тема-2, когда в нижнем голосе проводится его точная имитация. Иными словами, именно особенности позиционного размещения материала в музыкальном пространстве породили феномен метаморфозиса – преображение вспомогательного материала в основной, чему, конечно же, способствовало и то обстоятельство, что сам материал противосложения явился производным от исходного тематического. Композиционные особенности интермедиального материала тоже берут начало в предшествующем материале – звено ритмической секвенции по ритмической графике является производным от второго противосложения. В “*proposta*” точно повторена ритмика начального мотива противосложения – 2, а в *risposta* – вся интонация в точности его воспроизводит.

В следующем эпизоде, неимитационным контрапунктом к Теме-2 служат явно гармонические звукосочетания, которые имеют прямое отношение как к первому хоральному эпизоду вступления, так и к нижней метрической опорной линии, связанной с эффектом интервального расширения. Для наглядности представим это в виде схематических сравнений (пример 10):

Пример 10 а, б, в

The image shows three staves of musical notation labeled 'a)', 'б)', and 'в)' from top to bottom. Staff 'a)' is at the top, staff 'б)' is in the middle, and staff 'в)' is at the bottom. Each staff has a bracket underneath it. A large curved arrow originates from the bracket under staff 'б)' and points upwards towards staff 'в)'. Another curved arrow originates from the bracket under staff 'в)' and points downwards towards staff 'б)'. The notation consists of vertical stems with small circles at their ends, representing harmonic positions. The first staff 'a)' starts with a 'Lento' instruction above the staff. The second staff 'б)' begins with a series of eighth-note chords. The third staff 'в)' continues the harmonic sequence established in staff 'б)'.

Трудно не заметить прямой аналогии между этими фрагментами пьесы, как и то обстоятельство, что в эпизодах «а» и «б» представлены случаи линейного расширения интервалики, а в эпизоде «в» представлена не только имитационная версия приема, но и своеобразная микрокульминация, в которой секунда и терция – важнейшие элементы процесса – совмещены в одновременности, в единый аккорд. Весь же эпизод иллюстрирует проявление в процессуальности скрытого двухголосия (в данном случае секунды и терции являются расщеплением тона, а не линеарным двухголосием) третьего измерения – гармонической глубины, которое возникает в условиях замены мелодической рассредоточенности звуков в их единовременное совмещение. Музыкальное время «свернуто» в точку, и это породило своеобразный феномен музыкальной «ленты Мебиуса» – при «сворачивании» движения в точку рождается новое пространственное измерение – гармония⁵.

Одним из тех, кто лучше многих понимал природу музыкальной пространственности, был великий писатель XX века Томас Манн, и его философские умозаключения порой очень точно передают сущность того или иного явления в одном из самых удивительных видов искусства. Приведем одно из высказываний Томаса Манна⁶ о природе одного аккорда, представляемого им как выхваченное из музыкальной процессуальности мгновение, в котором содержится

⁵ Подробно музыкальный эффект «ленты Мебиуса» описан в моей книге. См. Кокжаев М., «Топология музыкального пространства», Изд. дом «Композитор», Москва, 2004.

⁶ Во времена, когда роман Томаса Манна «Доктор Фаустус» увидел свет, широкая общественность Европы сочла прообразом главного героя этого литературного-музыкального шедевра Арнольда Шенберга. Томас Манн это отрицал. Автору же данной книги несколько лет назад пришла в голову мысль о том, что гений Томаса Манна предрек в своем романе приход в этот мир Великой Музыки композитора Альфреда Шнитке, почти точно повторившего судьбу Адриана Леверкюна, описанную величайшим писателем XX века во множестве подробностей. Этот факт, по мнению автора исследования, неоспорим и является одним из исторических феноменов XX века.

напряженность присутствующего в данный момент музыкального времени звукового сгустка: «Аккорд – не средство гармонического наслаждения, он – собранная в одно звучание полифония, звуки же, его образующие, не что иное, как голоса. Но я берусь утверждать: они тем более голоса и тем выраженнее полифонический характер аккорда, чем в большей степени он диссонантен. Диссонанс – мерилло его полифонического достоинства. Чем сильнее диссонирует аккорд, чем больше он содержит в себе контрастирующих, по-разному действенных звуков, тем он полифоничнее и тем выраженнее каждый его звук несет на себе уже в единовременном созвучии печать голоса» (цитата взята из романа Томаса Манна «Доктор Фаустус»).

Нелегко найти более точную характеристику аккорду, вертикальному срезу музыкальной полифонической процессуальности, но именно эти слова как нельзя лучше описывают исследуемый нами фрагмент инвенции.

Этот композиционный прием в начале интермедии следует общему логическому принципу пластичных переходов от раздела к разделу и тоже является бифункциональным: с одной стороны он развивает предшествующий тематический материал, с другой же служит обстоятельному и весьма важному кадансу, отмечающему точку золотого сечения⁷: 67 тактов пьесы – целое, относится к данной точке протяженности пьесы – 41 такт, как ее (пьесы) больший отрезок примерно относится к меньшему, насчитывающему 26 тактов⁸. $\frac{67}{41} \approx \frac{41}{26}$

⁷ Классический канон совершенства пропорций, открытый Леонардо да Винчи, гласящий, что целое должно относиться к большей части формы так же, как большая часть относится к меньшей. Эта точка определяется числом 0,62 от целого.

⁸ Автор данного исследования хотел бы высказать предположение о точности совпадения точки золотого сечения в звучащей версии с математической моделью золотого сечения. Вероятно, совершенство трактовки формы зависит от того, насколько точно исполнитель выдержит пропорции композиции – в исполнении,

К тому же, в самой интермедии этот фрагмент представлял собой обстоятельный каданс, открывавший возможность для нового композиционного приема, а именно – к точно выполненной секвенции – явному атрибуту интермедийных построений (пример 11):

Пример 11



Следует обратить внимание еще на одну деталь композиционного устройства этого фрагмента: трезвучное звено канонической секвенции представляет собой ракохорд и обращение секвентного хода из Темы-2, а если вспомнить, что подобный же конструктивный прием применен композитором при создании индивидуального зерна Темы-1 (он описан нами ранее), то становится очевидным факт использования композитором техники интонационных подобий, в которой один и тот же композиционный принцип с одной стороны

то есть в музыкальном Времени, точка золотого сечения должна разделить музыкальный процесс на части, соответствующие этой великой пропорции.

способствует интонационному многообразию, с другой же – обеспечивает стилистическое единство при разворачивании всех эпизодов музыкальной формы.

Еще более очевидным становится этот признак формообразующей и стилистической целостности в следующих эпизодах инвенции – репризе и коде. Репризное проведение темы обогащено средствами гармонии, что в данный момент естественно – мы отмечаем случаи возникновения в полифонической линеарности признаков гармонической объемности музыкального материала, а приданье Теме-1 аккордовой стереоскопичности насыщает образ новой энергетикой, уравновешивающей продолжительное линеарно-полифоническое движение. Но и в этом случае композитор нашел оригинальный способ привнести в казалось бы тонально развивающуюся гармоническую фактуру ассоциативную связь с материалом чисто полифонического стиля. Речь идет о приеме тематического расслоения, в котором разные, инвариантные фрагменты темы друг другу контрапунктируют (пример 12):

Пример 12

1) Первый неопределенно-функциональный квартовый ход в теме обрел определенность в этой версии темы – по звукам тоники «D-dur», которая является тональностью субдоминанты, а именно – в субдоминантовых тональностях осуществлялась тематическая кульминация в классических инвенциях и фугах.

2) Очевидное расслоение крайних голосов распалось на две конtrapунктирующие линии: в верхнем голосе почти точная версия Темы-1, а в нижнем, полифоническом, если не учитывать остинатные ходы в басу, фиксирующие тонику «h-moll», после исходного мотива проводятся выразительные возвратные скачки на тритон и уменьшенную септиму – аналоги скачков в экспозиционной версии Темы-1, интонационно доведенные до острой диссонантной интервалики. В этом приеме видится та же техника подобий – не столь напряженные квarta и секста расширены (!) до увеличенной кварты и уменьшенной септими, да еще и преподнесены в пунктирной ритмике. Отметим, что и тут «работает» прием интервального расширения, присущий во всех эпизодах пьесы, а на протяжении всей формы мы наблюдаем последовательное увеличение звуковысотного охвата в интервалике. Именно эта скрытая в недрах процессуальности линия постепенного напряжения является стержнем энергетического насыщения ткани, наряду с последовательным вводом все более сложных приемов гармонии. И если в экспозиционной и интермедиейной фазах развития музыкального материала мы столкнулись с феноменом проявления объема в движении линий, то в фазе репризы, как мы вновь убедимся, пропорциональное соотношение меняется на обратное – в объемности гармонических комплексов средством динамического насыщения становятся приемы контрапункта. Так, в последних тактах динамическое нагнетание, ведущее к заключительному проведению темы, осуществляется средствами исключительно гармоническими, но мотивами для остинатных гармонических комплексов служат трех- и пятизвуковые мотивы из индивидуального зерна темы, предвосхищающие самое динамичное заключительное

проведение темы. Подобная мотивная подготовка проведения темы в классической технике контрапункта называлась «подсказ», а в данном случае, волей композитора, краткий и очень тонкий прием, применяемый в те времена на уровне игры в микромотивную имитацию, преобразился в развернутую волну динамической подготовки центральной кульминации пьесы.

Эта своеобразная гипертрофия прикладного технического приема в определенном смысле переакцентировала значимость заключительных разделов формы: кульминация пришла на коду, что необычно для классических норм формообразования, но в данном случае стала причиной переосмыслиения всего процесса развития музыкального материала, которое растянуто в единую линию последовательного и равномерного усложнения фактуры, конечная цель которой – проведение темы в самой яркой апофеозной форме. Именно поэтому Тема в коде проводится в версии двухоктавного удвоения, по сути одноголосной, подсвеченной лишь двумя аккордами, «спрятанными» внутри расширенного пространственного унисона и играющими роль энергетических всплесков, подпитывающих прежде накопленную в предыктовой волне инерцию напряжения (пример 13):

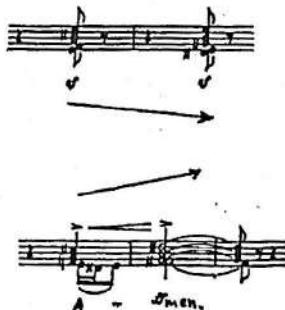
Пример 13



Иными словами, апофеозная яркость Темы обеспечивается иррациональной энергией, накопленной в предшествующей динамической волне, энергией беззвучной, но эффектной. Этот фрагмент пьесы может служить наглядным примером накопления звуковой энергии и энергии движения, а также использования инерции в качестве иррационального, то есть не проявляющегося в реальных звучностях, средства выразительности.

Завершается пьеса мотивом, в армянской храмовой музыкальной традиции идентифицируемым со словом «шибъ» («амен»), гармонизованным двумя параллельными увеличенными трезвучиями, смещеными относительно опорных мотивных нот на полтона. Это абсолютно сонористический прием, воспроизведенный в точно выбранном месте, где ощущение гармонической среды в восприятии слушателя, точнее – ее тональных ориентиров, полностью утрачено, и музыкальная красочность аккордов воспринимается вне каких-либо музыкальных ориентиров. Вместе с тем, в этом эпизоде ясно просматривается продуманность конструкции, а именно – два аккорда, подсвечивающие Тему не только родственны по звуковой красочности двум заключительным, но и разнонаправлены: первые два нисходящие, а последние – восходящие. Равновесие не только восстановлено, но и сам прием композиционно драматургичен – ассоциативно угадываемое слово «шибъ» («амен») средствами восходящих «воздушных» аккордов устремлено вверх, а значит – адресовано Всевышнему! (Пример 14):

Пример 14



Заметим, что Полифоническая соната сочинялась во времена тотального навязывания обществу атеизма, и этот шаг был проявлением гражданской смелости.

Рассматривая инвенцию из «Полифонической сонаты» Александра Арутюняна, мы обнаружили множество случаев переосмысления классических приемов контрапункта в угоду художественному замыслу композитора. Более того, в инвенции есть некоторые признаки присутствия атрибутов сонатности. В частности, обязательное для сонатной формы образное противопоставление, почти всегда реализуемое через экспонирование двух контрастных тем, в инвенции представлено весьма оригинальным приемом «перетекания» первого тематического материала в противосложение, которое также становится Темой и проводится по законам имитационной формы в виде темы и ответа. Сам же принцип переработки интонационных зерен является оригинальной формой музыкального метаморфозиса, в данном случае способствующего приданию экспозиции имитационно-полифонической формы признаков сонатности.

* * *

Вторая часть Полифонической Сонаты Александра Арутюняна «Corale» (Хорал) – типичный образец контрастной полифонии, в котором вся четырехголосная фактура пронизана интонациями, почерпнутыми из армянской церковной музыкальной традиции. Три верхних голоса, если рассматривать их независимо друг от друга, практически выстроены по аналогии с армянской церковной монодической практикой, насчитывающей не менее пятнадцати веков и обладающей целой сокровищницей интонационных оборотов, выкристаллизовавшихся в процессе развития национальной культуры литургических песнопений.

Вместе с тем, Александр Григорьевич в своем творчестве практически никогда не обращается к прямому заимствованию. Более то-

го – избегает его и сам моделирует монодический материал по «образу и подобию». Так и в Хорале Полифонической сонаты и тематический материал, и вспомогательные мелодические линии целиком и полностью – плод оригинального композиционного процесса, тем не менее точно воспроизводящего тончайшие грани эстетики храмовых песнопений.

Прежде чем приступить к конкретному анализу этой части, хотелось бы отметить драматургическую арку, переброшенную из первой части. Предваряющее первую часть вступление по типологии фактуры определенно хоральное, причем в самой традиционной версии – лишенное подголосков и каких-либо приемов полифонии. Так в храмах поют прихожане – все голоса в этом хоре при разновысотном их положении имеют один и тот же ритмический рельеф. Хорал же второй части сонаты с самого начала насыщен подвижной полифонической имитационной фактурой, в том числе и в верхней паре голосов, «нанизанных» на «поступь» отмеряющего четверти басового голоса, очень похожего на европейскую средневековую практику цифрованного баса. Сравним (пример 15):

Пример 15 а, б

а) хоральное вступление к инвенции

A musical score for Example 15a, labeled 'Lento'. It consists of four staves of music. The top staff shows a single melodic line with various note heads and stems. The second staff has a dynamic marking 'ff' (fortissimo). The third and fourth staves are mostly blank, with only a few vertical stems visible. The music is written in common time with quarter notes.

б) вступление ко II части

Corale
Adagio sostenuto

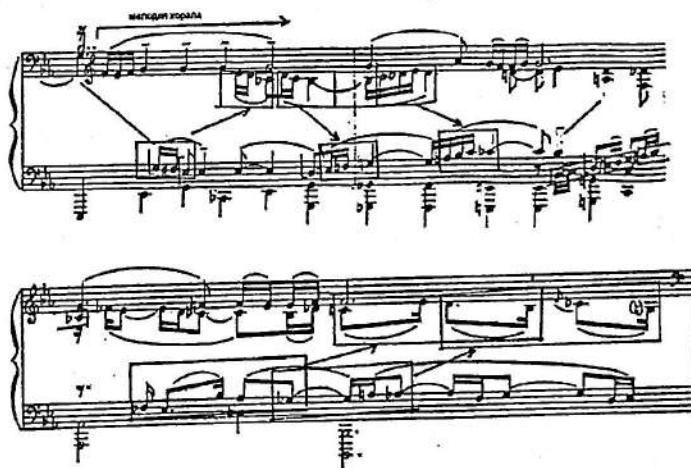
Представленный пример «б» – вступление к собственно хоралу, в логике драматургии сонатного цикла представляется более развитой моделью хоральной фактуры, чем преамбула к первой части, и в этом видится идея развития образа, рассредоточенного в самой цикличности. Подтверждение этой мысли содержится и в следующем, экспозиционно тематическом разделе – тема хорала излагается на уже установившейся развитой фактуре. То есть представление главного мелодического материала хорала сопровождается весьма активным музыкальным потоком, который уже сформировался в музыкальном «предисловии» и последовательно усложняется фактурно, образуя композиционно все более сложные взаимодействия голосов. А главное, в этой игре казалось бы контрастного многоголосия формируется достаточно насыщенная имитационность, причем столь затейливая, что порой подобна эпизодически возникающим фрагментам организованной полифонической формы. Эффект «вплетения» в длительно развивающуюся монодическую мелодию, сопровождаемую активным движением развитой линии басов, элементов четко организованной имитационной формы, к тому же легко прослушиваемой благодаря интонационной выразительности голосов, дифференцирует весь музыкальный

процесс на три абсолютно независимых пласта! В данном же случае совмещение полярных принципов полифонического письма в условиях своеобразной трактовки сонатности представляется особой формой развития, в которой полифония пластов является параллельным движением разнофункциональных смысловых линий, каждая из которых развивается совершенно автономно.

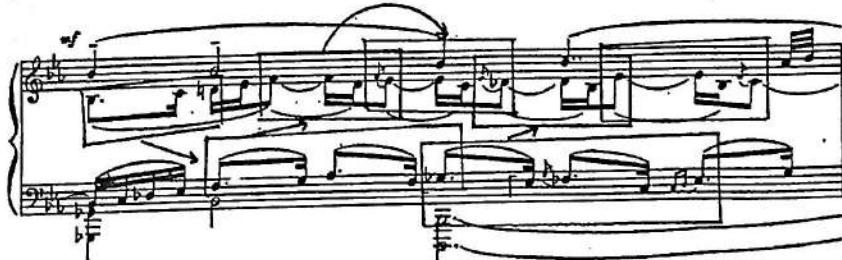
Приведем примеры, наглядно демонстрирующие этот феномен трехслойной полифонической ткани (пример 16):

Пример 16 а, б, в

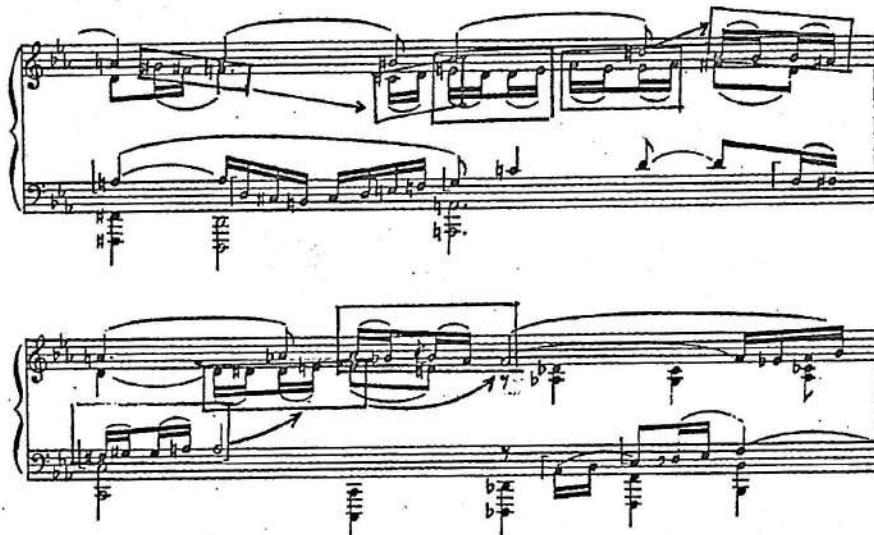
а)



б)



в)



Представленные примеры изобилуют разного рода приемами двух- и трехголосных имитаций, и в ряде случаев создается иллюзия непрерывного канонического движения.

Несмотря на отсутствие строгости в технике имитаций, мелодическое имитирование часто замещается либо подобными фигурами, либо ритмическими аналогами исходного мотива – эффект непрерывного присутствия канона. Отчасти это впечатление связано с оригинальной технической находкой Александра Арутюняна – условно назовем ее «пролонгированием мотива»: имитируемый мотив подвергается ритмической «растяжке» – ритмофигуре, сохраняя исходную ритмоформулу, повторяет ее⁹. Эффект повторности присутствует, но ответ, сохранив графические особенности исходного мотива, растянут во времени: из примера «а» извлечена только нужная имитация (пример 17):

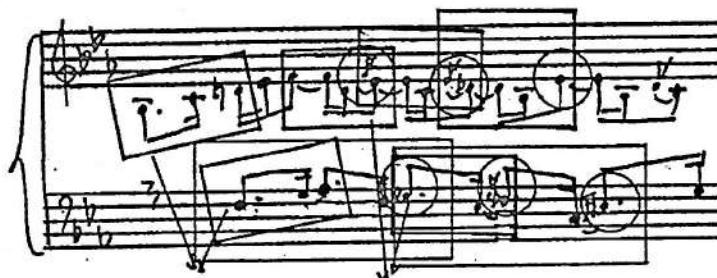
⁹ Аналогия с внутримелодической секвенцией из инвенции очевидна.

Пример 17



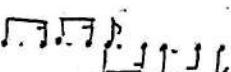
Из примера «б» – несколько более сложная модель пролонгации в имитациях – «смещение» фигур осуществлено следующим образом: последняя нота мотива является первой нотой следующего. К тому же сдвиг имитации по времени имеет шаг в одну четвертную долю, а затем – в одну восьмую. В примере извлечены только нужные имитации (пример 18):

Пример 18, шестой такт, фрагмент

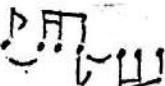


сдвиг на четверть сдвиг на одну восьмую долю
Кругами обозначены точки сцепления мотивов:

1. в нижнем голосе



2. в верхнем голосе



Идея пластовой полифонии распространяется и на средний раздел, в котором к уже обнаруженным нами приемам добавлен эффект гармонических усилений голосов. Чаще иных приемов уплотнения голоса композитор использует технику октавных, терцовых и

секстовых удвоений, а в конце эпизода ведет пласт сектаккордами и квартсектаккодами, доводя плотность звучания в зоне динамической кульминации до крайне функционально неустойчивого аккорда, по звучанию подобного доминанттерцкавартаккорду, но не «вписывающегося» в предыктовое нагнетание, готовящее тонику особого лада «in Es», в котором сочинена вся пьеса. В сочетании с доминантовым органным пунктом на тоне «си бемоль», этот аккорд является полифункциональным расслоением эллиптического толка, ощущаемого в качестве доминантового благодаря совпадению тона «до бемоль» с ноной, а тона «ре» с терцией доминанты «Es-dur» (пример 19):

Пример 19

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a dynamic instruction 'sempre crescendo'. It features a complex harmonic progression involving various chords, including what is described as a 'dominant ninth chord' (dominant terzkvartakkord) and a 'dominant seventh chord' (dominant quartsektakkord). The bottom staff continues the musical line, also featuring a dominant ninth chord. Various dynamics are indicated throughout, such as 'ff.', 'ff.', and 'ff.'. The score is written in a multi-measure system with different time signatures.

Чуть позже мы остановимся на ладовой природе этой части сонаты – после выявления архитектонических особенностей формы.

Чрезвычайно интересны случаи использования в среднем разделе приемов имитации с весьма необычным эффектом умышленной гетерофонии. Расслаивая голос на краткое время в секундовое или терцовое созвучие, композитор создает иллюзию чисто восточного мелизма – предельно краткого форшлага, столь приближенного по времени к основной ноте, что практически с ней сливаются. В тексте следующего примера есть прямое тому доказательство – увеличенная секунда имитируется в родственной мотивной фигуре форшлагом (отмечено красным) (пример 20):

Пример 20

Называя этот прием «умышленной гетерофонией», мы обозначаем смысловую значимость явления – это своеобразная реконструкция приема народного музенирования обеспеченная специфическим ресурсом инструмента, для которого пьеса предназначена. И сама иллюзия восточного форшлага, и прием гетерофонического расслоения голоса, причем в ситуации отнюдь не восточного имитационного многоголосия – великолепный образец адаптации элементов национальных музыкальных традиций к нормам классической европейской полифонии. Интермедиевые такты с эффектом мотивного подсказа успокаивают напряжение кульминационного пика и готовят репризное проведение части хоральной мелодии. И само усечение мелодии, и кадансирование подчинены единой волне динамического спада, в чем видится реализация идей – ретроспекции возрата к истокам, а скорее – и к той точке музыкальной драматургии, с которой может начаться новое движение мысли, оплодотворенное иной идеей, дополняющей концепцию сонатного цикла (пример 21).

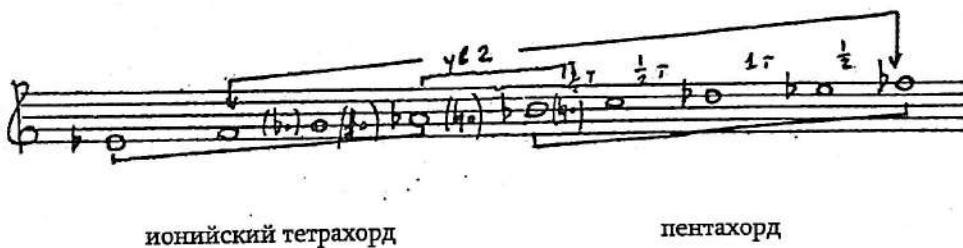
Обратим внимание на саму заглавную интонацию – она подобна заключительному мотиву инвенции, похожа на предполагаемый мотив «шибэй» («апен»), а троекратное ее повторение можно трактовать как символ Святой Троицы, хотя это допущение автор данного исследования не может считать объективным и относит его к числу возможных версий толкования факта (пример 21):

Пример 21



Вернемся к ладовой организации пьесы, хотя ее тональная хроматичность не позволяет объявить ее непреложной основой всей музыкальной ткани. Более того, изобилие приемов полигармонии и эллиптических сочетаний в полифонии пластов является важнейшим принципом организации музыкальной материи. Однако ладовый звукоряд мы выведем из мелодии хорала, поскольку именно она является стержнем пьесы, все же остальные пласти – явление, сопровождающее основную линию пьесы (пример 22):

Пример 22



Очевидно, что лад состоит из двух различных фрагментов – ионийского тетрахорда и весьма необычного по структуре ассиметричного пентахорда, состоящего из эолийского тетрахорда и присоединенной к нему малой секунды, которая порождает слуховую иллюзию локрийской квинты и эффект гипероктавности – явления, описанного Э.Р. Пашияном в его теории «Суперладовые системы», весьма часто в армянской музыке встречающегося¹⁰.

Опишем несколько имитационных микрофрагментов пьесы, чтобы наглядно представить характерную для композитора технологию применения полиладовости. Изберем для этого тактику сопряжения в музыкальной ткани различных по интонационной графике микроинтонационных образований.

¹⁰ Пашиян Э., Суперладовая система армянской народной музыки и ее проявления в творчестве современных композиторов, в сб. «Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур», Москва, 1983.

В пятом такте пьесы мелодия, два средних голоса и линия баса размещены в различных ладовых средах (пример 23):

Пример 23

– Верхний голос размещен на диатонике нижнего тетрахорда исходного, уже представленного нами лада «*in Es*».

– Имитация (почти точная) между двумя мотивами в средних голосах размещена в разных ладовых средах – *proposta* в пределах верхнего тетрахорда исходного лада «*in Es*», *a risposta* в эолийском тетрахорде – от тона «соль» с хроматическим искажением последнего хода на секунду, относительно графики *proposta*. Если же учесть предшествующие ноты в движении этого голоса, то выявляются признаки «D» эолийского с хроматическим понижением VII ступени в конце мотива. Отметим, что тоника этого лада, к тому же реальноозвучавшая в предшествующем имитации такте, расположена полутоном ниже исходного лада «*in Es*»¹¹.

¹¹ В книге «А. Арутюнян. Особенности композиторского стиля» автор данной публикации не раз отмечал и подтверждал наглядным примером, что полутоновые тональные сдвиги являются одной из характерных особенностей стилистики композитора.

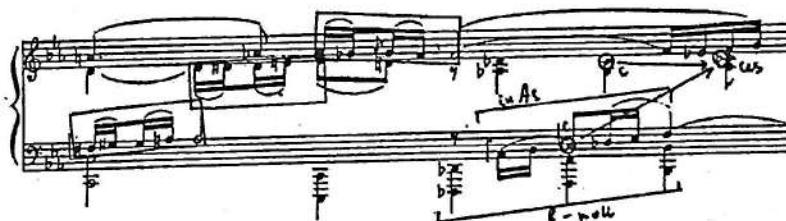
– Наконец, линия баса, с учетом движения в предыдущем такте, расположена в пределах нескольких не очень определенных ладовых сфер: в четвертом такте обыгрывается увеличенное трезвучие – «до бемоль – ми бемоль – соль», не имеющее точной ладовой ориентации, хотя в контексте все же тон «ми бемоль» имеет преимущество – и в повторности, и с позиций общего ладового стержня пьесы; однако первый звук пятого такта понижает вершину увеличенного трезвучия на полтона, отчего на мгновение возникает ощущение тоники «Ces-dur», но лишь на мгновение: далее движение в хроматических нисходящих секундах этот устой и ход по восходящим тонам «ми-соль-до» фиксирует тонический сектаккорд «C-dur».

Во второй половине пятого такта проявляются гармонические вертикали, налагающиеся на этот ход, образуя с ним несколько эллиптически связанных друг с другом аккордовых комплексов.

Таким образом, в этом локально ограниченном микрофрагменте и в линейности, и в аккордике мы наблюдаем сочетание сразу нескольких ладотональных сфер.

В 11-ом такте можно наблюдать не менее интересные полигональные сочетания (пример 24):

Пример 24



В мелодии хорала проявилась краска минорной терции и расщепление 4-ой ступени. В сочетании с первой вытянутой, а значит – весьма действенной нотой «ре» в среднем голосе, возникает явное ощущение армянской локрийской квинты, хотя на самом деле

это иллюзия, поскольку в мотивном модусе между тоном «ре» и «ля бемоль» есть нота «ля» (пример 25):

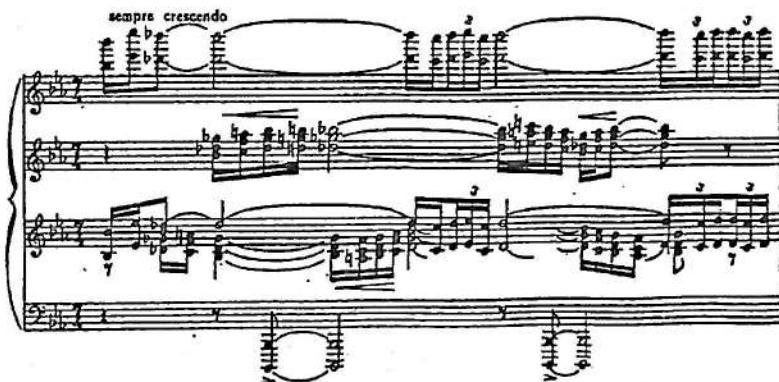
Пример 25



Весь же комплекс имитаций имеет три ладовые позиции: в теноровом голосе первый трихорд «fis-moll», в альтовом – хроматический ход IV высокая – V в установившемся к этому времени тоническом сектаккорде «a-moll», а в мелодии хорала, с учетом сложившейся гармонии, обращение мотива имитации размещено между V и III ступенью «Des-dur». Звуковой же комплекс завершается сочетанием тонического сектаккорда «b-moll» в басах с переменным ладом «in As» – с расщеплением терцового тона – «до – до бемоль». Отметим, что полутоновое смещение «ля – ля бемоль» в мелодии хорала, «отклинулось» подобным же (даже ритмически) смещением терцового тона лада «in As» – «до – до бемоль» – в конце рассматриваемого фрагмента. На этот раз перед нами прецедент линейного полутонового смещения – в голосе, но играющего роль коррекции ладовой краски – в первом случае это привнесение в ладовую организацию фрагмента иллюзии локрийской квинты, а во втором – игра в мажоро-минор.

Дополним этот ряд примеров случаем из среднего раздела пьесы, где эффекты полигармонической техники присутствуют в самой плотной многоярусной-пластовой полифонической фактуре, где два пласта проводятся аккордами (пример 26):

Пример 26



Четырехоктавный унисон, ведущий мелодию вне иных пластов, явно звучит в тональности «Des-dur», а интонационная перекличка двух внутренних аккордовых пластов ориентирована на «Ges-dur» с увеличенной секундой между I и II высокой и помпезным расщеплением всех трех звуков обращенного трезвучия. Объединение этих двух ладовых сфер осуществлено композитором в линии баса – низкое октавное остинато «си bemоль» в момент своей атаки порождает эффект вторгающегося в эту биладовость тональности «b-moll». Таким образом, родство двух тональных сфер объединяет тональность терцовой удаленности от обеих тоник, к тому же привносит в общую красочность звучания ощущение трагичности образов в пьесе. Если же учесть, что это точка кульминации, то становится очевидным, что, благодаря приемам полиладовости и политональности, осуществлена главная творческая задача, поставленная композитором.

Нельзя не обратить внимание на сам фактурный прием – введение единственной ноты в басах – правда, позиционно важной и очень звучной – меняет смысловую значимость всего фрагмента. В данном случае это позволяет усилить драматургическую линию музыкального процесса, а именно – привносит в помпезность пластовых линий, находящихся в активном полифоническом взаимодействии и выраждающих апофеоз, ощущение трагического исхода события. Благодаря такому решению, реприза хорала воспринимается как

воспоминание о герое повествования. Перебрасывая мысль в первую пьесу сонатного цикла, завершившуюся, по нашему предположению, молитвой, можем и далее домысливать сюжетную фабулу. Не исключено, что композитор в звуки данной пьесы вложил программное содержание, связанное с библейским сюжетом – в помпезности кульминации хорала можно, например, увидеть картину Гроба Господня и трех Марий, к нему пришедших, и лучезарного ангела, сообщившего им под пение серафимов благую весть о воскрешении Иисуса Христа.

В наших предположениях нет претензии на достоверность, однако торжественная образность с чертами глубокого трагизма идеально вписывается в этот библейский сюжет.

* * *

Рассматривая тему третьей части, нельзя не заметить сходство между отдельными ее элементами с подобным же в тематическом материале 1-ой части – инвенции. Для наглядности сравним обе темы (пример 27):

Пример 27

Allegro moderato

Allegro risoluto

Тема инвенции

Тема фуги

1-е звено

2-е звено

3-е звено

4-е звено

индивидуальные зерна темы инвенции

индивидуальные зерна темы фуги

общие формы движения

общие формы движеческих

каданс

каданс

а) Обе темы имеют два различных индивидуальных зерна – первое краткое, в случае с темой фуги – четырехзвучное, а второе состоит из нескольких подобных мотивов – как внутри самой темы, но и имеющих некоторое сходство в сравнении материала обеих тем.

в) И в первом, и во втором случае первые звенья темы единичны и неповторимы, а во втором фрагменте темы секвенцируются подобные фигуры, причем в теме фуги уже не два звена, а три.

с) Есть определенное мотивное сходство между звеньями второго ряда индивидуального зерна – как в каждой из тем, так и в сравнении тематического материала инвенции и фуги. Это сходство имеет признак алгоритмической повторности, причем с феноменом структурных модификаций. Размещение подобных фигур в том порядке, в котором они присутствуют в темах, без сомнения, имеет определенную композиционную и художественную логику, и это в первую очередь связано с логикой алгоритмического присутствия простейшей графической формулы во всех инвариантах тематических индивидуальных зерен. Совершенно очевидно, что простейшей алгоритмической формулой является ритмический модус $\overline{J J}$. Присутствие этой микроритмоструктуры является ядром любого из звеньев второго ряда обеих тем. Представим все звенья второго ряда в порядке их модификационных усложнений (пример 28):

Пример 28

фрагмент темы инвенции



фрагмент темы фуги



В этих трехзвучных мотивах два общих признака: первый – полное соответствие исходному ритмомодусу, второе – в той или иной форме каждый из мотивов содержит скачок и ход на секунду, причем они всегда разнонаправлены (пример 29):

Пример 29

фрагмент темы инвенции



фрагмент темы фуги



В этих пятизвучных мотивах присутствует феномен пролонгации, уже описанный нами в разделе, посвященном инвенции. В данном случае две шестнадцатые ноты первоначального алгоритмического модуса превращаются в четыре. Сам же эффект пролонгации держится на энергетике движения – шестнадцатые ноты в исходном модусе направлены к более длинной ноте – они являются формой разгона к ней: в простейшей формуле $\text{♪} \text{♪}$ первые две шестнадцатые устремлены к восьмой – она является целью в этой «элементарной частице» музыки, а в чередовании двух кратких нот сосредоточена нарастающая энергия разбега, направленного к точке наивысшего в фигуре напряжения. Таким образом, пиковая точка является моментом преображения энергии движения в энергию статического напряжения, накопленного в предшествующем движении. Поэтому в пятизвучных фигурах разбег сосредоточен уже в четырех шестнадцатых, а значит, и напряженность пятого звука – пиковой точки статического напряжения – больше, чем в трехзвучных исходных модусах. В этом энергетическом феномене перехода одного рода музыкальной энергии – энергии движения – в другой род – в энергию музыкальной статики – и есть сущность приема пролонгации: чем продолжительней разбег перед точкой перехода кинетической энергии в потенциальную, тем большая напряженность в звуковой точке, к которой он (разбег) устремлен.

В теме фуги первое из звеньев второго ряда семизвучно, а это значит, что в процессе разбега участвует уже шесть шестнадцатых, что еще на порядок поднимает энергетическое напряжение в конце фигуры (пример 30):

Пример 30

I звено II ряда индивидуального зерна темы фуги



Практический эффект нарастающего пробега к точке наивысшего напряжения хорошо знаком исполнителям – любой пассаж имеет ту же природу и всегда исполняется на нюансе «crescendo», вне зависимости от того – указана в тексте динамическая вилка или нет. Даже если в листовских пассажах или пассажах в пьесах Дебюсси пропущен знак «pp», и реально пианист не усиливает постепенно звучание в продолжительном пассаже, инерционное накопление звукового напряжения все равно происходит, и конец пассажа всегда ознаменован энергетическим всплеском – аккордовым или в напряженности¹² одного единственного звука.

Таким образом, без сомнения, энергетическая составляющая индивидуального зерна темы фуги на порядок выше, чем в теме инвенции.

Сравнивая общие формы движения двух тем, убедимся в том, что и в этом сравнении материал темы фуги более энергетичен, чем в теме инвенции (пример 31):

Пример 31 а, б

а) общие формы движения в теме инвенции:



¹² Этот звук может быть и очень тихим, но инерционное накопление в пассаже все равно придает ему качество предельного в этом звуковом комплексе напряжения.

б) общие формы движения в теме фуги:



Тема фуги сочинена в тональности «*in A*», и по классическим нормам определения ее ладотональная характеристика размещена в одноименном мажоро-минорном ладу. Но если несколько отсторониться от общепринятых норм рассмотрения темы в автономном отделении ее от общего контекста пьесы и даже всего сонатного цикла и представить ее в качестве одного из фрагментов движения в музыкальной процессуальности, то можно заметить две существенные детали, связывающие ее и с прошлым временем жизни сонаты, и с ее будущим. Первое – это оригинальность построения первого звена индивидуального зерна темы: оно представляет собой стаккатную формулу, направленную к терцовому тону тоники и энергетически – в качестве разбега к нему, и гармонически – это явное обыгрывание доминанты «A-dur», в которой септима «ре» разрешена в терцовый тон тоники. Напомним, что по классическим канонам терцовый тон почти всегда завершает тему, являясь определяющей краской лада. В этом факте есть и иная сторона – композитор умышленно выявляет мажорную терцию, чтобы подчеркнуть приоритетность тональности «A-dur», в которой размещена почти вся тема фуги.

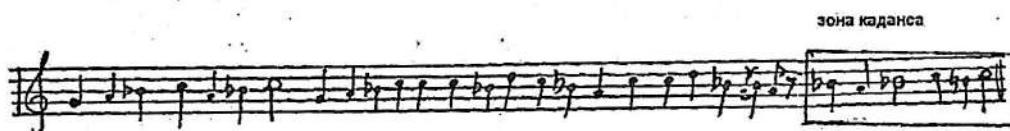
Второе – минорная терция, завершившая тему, не что иное, как результат пластичной модуляции в тональность «F-dur», но модуляции, еще не завершившейся и остановившейся на опорном тоне доминанты, которая уже в первом звене индивидуального зерна темы завершается обыгрыванием этой функции с разрешением септимы доминантсептаккорда в терцовый тон тональности ответа. Таким образом, это не просто модулирующая тема, а тема, в которой

процесс модулирования распределен поровну между завершением темы – вождя, и началом темы – спутника. Иными словами, Александр Арутюнян начал тему с такого оборота, который на имитационном стыке сыграл бы роль завершающей фазы модуляционного процесса. Поистине мудрость Творца музыки сама по себе способна породить не только красоту сочиненной музыки, но и вызвать восторг просвещенного слушателя ходом мысли своей, ибо ее (мысли) виртуальная пластика и есть та сущностная сторона музыки, которая скрыта за реальными звучностями, и несет в себе беззвучный, воспринимаемый только интеллектом и душой поток информации.

Определив каданс темы фуги как элемент модуляционного процесса, взаимосвязанного с началом ответа, отметим и энергетику последней ноты темы – она является окончанием III звена секвенции в весьма остроумном исходящем «кадансе» однотипных фигур, ключевой особенностью которого является эффект метрического смещения относительно реальной дискретности метра 6/8. Результатом этого смещения стало акцентуационное смягчение сильной доли такта, в котором начинается ответ. Само же смягчение сильной доли этого такта в метрическом смещении всей шестидольной секвенции является последней, а значит – самой слабой, долей, способной протянуть (пролонгировать) ощущение завершенности и переместить акцентуацию на вторую часть такта, где четко проявляются и позиционная определенность тональности ответа, и терцовый тон, определяющий краску лада «F-dur». В сравнении с завершающей стадией общих форм движения темы секвенции также есть более простой прием метрического смещения, меняющего акцентуацию с помощью синкопы, а не секвенции (отмечено стрелкой в предыдущем примере), которая стала энергетической пиковой точкой после длительного разгона десяти шестнадцатых нот. И в этом более простом приеме присутствует признак эффекта пролонгации, в котором энергетика различных видов агрегатного состояния музыкальной материи служит средством формирования тематического

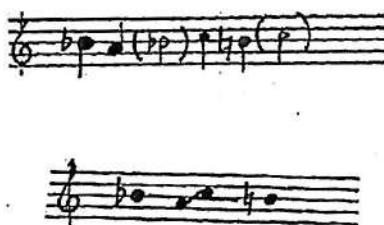
материала. Еще одна общая особенность графической пластики в кадансовых построениях обеих тем – крестообразность, типичная для завершения армянских церковных мелодий: приведем мелодию шаракана V века, принадлежащего перу Месропа Маштоца (пример 32):

Пример 32



Если исключить звуки повторов, то получится армянский музыкальный крест (пример 33):

Пример 33



Если же таким образом рассмотреть кадансы и темы инвенции, и темы фуги, то мы убедимся, что в них присутствует тот же графический феномен (пример 34):

Пример 34 а, б

а) кадансовый оборот темы инвенции



б) кадансовый оборот темы фуги



В этом кадансовом обороте, который подобен «каскаду» секвенционных звеньев, в каждой четверке звуков, от любого из первых четырех образуются крестообразные интонации. В отличие от каданса шаракана Месропа Маштоца, в кадансовых оборотах и инвенциях, и фуги крестообразные интонации нисходящие (в случае с темой фуги нисходят и сами графические крестообразные контуры), тогда как в древнейшем из дошедших до нас армянском храмовом песнопении интонация креста направлена вверх.

Столь подробное описание темы фуги, также сравнительный анализ двух тем – инвенции и фуги, имеет определенное объяснение: во-первых, очевидно не только их композиционное сходство, причем в явной технологической прогрессии – микроструктуры темы инвенции в теме фуги подверглись усложнению, а в контексте сонатного цикла это усложнение представляется формой вопло-

щения идеи преображения единичного, простого образа в образ многогранный и на порядок более Высокий по своей художественной характеристике; во-вторых, а это самое важное, перед нами раскрылись весомые черты композиторского мышления, точнее – той логики движения мысли творца, которая ведет слушателя по пути восхождения от простого к сложному, и в этом поступательном движении четко просматривается взаимозависимость художественной задачи и способа ее решения. Это тот самый случай, когда через глубокий анализ конструктивной составляющей музыкального полотна можно узреть все или почти все детали работы композитора над своим замыслом. Главным же выводом, пока промежуточным, но уже не раз подтвержденным фактологией исследования, является принцип алгоритмического формирования музыкальной материи, проявляющийся в конструктивном устройстве разнофункциональных микроструктур. И одним из достоверных доказательств этой особенности мышления Александра Арутюняна является способ создания противосложений.

Мы отмечали в анализе первой части Сонаты примененный композитором принцип последовательного сужения и расширения интервального состава материала противосложения. Сопоставим противосложения инвенции и фуги, чтобы убедиться, что принцип последовательного расширения или сужения интервальных ходов (что принципиально одно и то же, с различием лишь в направленности приема) является своеобразным алгоритмом, повторяющимся в различных конструктивных приемах, но, по сути, единым для рассматриваемых объектов (пример 35):

Пример 35

Противосложение
(она же тема 2)
инвенции



Противосложение
в фуге



Скрытое в противосложении
двухголосие приводящее к
ращеплению нижнего голоса тоже
построено на алгоритме интервального
расширения.



И противосложение к первой теме инвенции, и противосложение к теме фуги содержат единый алгоритмический признак последовательного интервального изменения объема музыкальной конструкции – в первом случае магистрального сужения (с вкраплением расширяющихся линий в скрытых голосах), а во втором – расширения. Если же учесть, что сам по себе этот принцип не что иное, как простейшая форма динамических компенсаций, то в сочетании с темами, имеющими свою систему нарушений и восстановлений равновесия в структурном устройстве, пространственные модели этих экспозиционных фрагментов формы видятся весьма стереоскопичными. Рассмотрим сочетание экспозиционного ответа и противосложения в фуге (пример 36):

Пример 36

кульминационный пик темы

Самый широкий интервальный «разброс»
в противосложении

Графика этого сочетания темы и противосложения однозначно построена на той же алгоритмической основе, но на этот раз уже в масштабах фрагмента формы и с эффектом взаимодействия двух музыкальных локально завершенных систем – Темы и противосложения. Тут проявляется уже пространственный феномен: кульминационный пик темы совпадает с самым широким интервальным «разбросом» в скрытом двухголосии противосложения. По сути, тут не две, а три активные мелодические линии – активность расширяющегося «мнимого» двухголосия противосложения весьма энергетична, поскольку постепенное расширение интервального шага при статичной ритмоповторности постепенно накапливает звуковое напряжение, и, в сущности, служит динамической волной, поддерживающей восхождение тематических мотивов индивидуального зерна к своему кульминационному пику. Далее – напротив, сближение общих форм движения и каданса Темы с хроматически восходящей (уже без скрытого двухголосия) линией противосложения, основанное на том же алгоритмическом принципе сужения расстояния между музыкальными объектами, служит эффектом рассеивания накопленной энергии, успокоению общей музыкальной фактуры. Теперь мы столкнулись с алгоритмическим принципом организации музыкальной ткани на уровне сопряжения двух локально ограниченных объектов музыкальной формы. Если же учесть, что именно они являются носителями образности в композиции, причем в форме, где оба объекта постоянно присутствуют, то наше предположение об алгоритмическом принципе построения формы можно считать одной из важнейших особенностей как данной пьесы, так и сонатного цикла в целом. Это очевидно, поскольку установлен целый ряд фактов тематических преобразований, сохраняющих, тем не менее, причинную и структурную связь с первоначальными в сонате микромодусами.

Приемы преобразования исходных фактур присутствуют и в процессуальности последней части – фуге. В частности, при третьем

проводении темы первое противосложение серьезно искажается, хотя узнаваемо из-за алгоритмического расширения интервальных ходов и лиг на стыке тактов, способствующих эффекту комплементарного рассредоточения всех полифонических линий. И тут принцип алгоритмического расслоения из подспудного, реализованного в форме скрытого фактурного двухголосия в линии двух противосложений, переместился в сферу реального (а не скрытого) двухголосия, в котором интервальный разброс реализуется между проведением обоих противосложений. Так, «мнимое», эфемерное, скрытое в фактурной графике первого противосложения двухголосие преобразилось в реально звучащее. И в этом факте вновь проявился фактор эволюции самого музыкального пространства – двухмерная мелодия, в которой благодаря фактурному приему проявилось третье измерение, подобное ленте Мебиуса, теперь имеет реальную объемность, поскольку, помимо третьего голоса, музыкальная ткань обрела признак гармонической глубины. А это и есть феномен эволюции музыкального пространства, его топологического расширения в направлении увеличения числа пространственных измерений (пример 37):

Пример 37

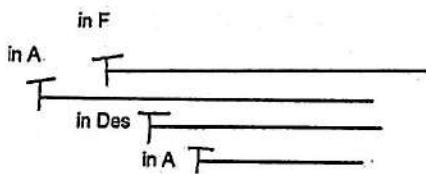


В определенном смысле в этой модели деформации материала противосложения есть рациональное начало – нет необходимости сочинять новое противосложение, если первое, с некоторым искажением, можно представить в иной, объемной версии. Таким образом, достигается еще один уровень рационализма, весьма пригодный именно в форме фуги – ничто не должно мешать развитию Темы, а в данном случае одно – первое противосложение, сохранив свою принципиальную основу, расслоилось на два, сопутствующих теме, голоса, при этом сохранив общую графическую пластику и свое предназначение в компоновке формы.

Проводя тему в третий и четвертый раз, композитор расширяет поле тональных завоеваний и проводит “*proposta*” и “*risposta*” в относительных позициях «*in Des – in A*». Тональный план весьма оригинален – экспозиция завершается в исходной тональности «*in A*», но предшествующее проведение темы в тональности «*in Des*» – то есть в соотношении уменьшенной кварты – при энергетической замене позиционирует ее в тональности мажорной («*in Des = in Cis*») терции относительно исходной тональности. То есть архитектонические позиции проведения тем в экспозиции отмечают звуки увеличенного трезвучия, причем в той же принципиальной алгоритмической системе – на этот раз последовательному позиционному сближению подвергается сам тональный план экспозиции (схема 2):

Схема 2

a)



б)



Однако такой «разброс» тональностей в экспозиции, с одной стороны, утверждает симметричное соотношение тональностей по

равным большим терциям, компенсирующим первое парное проведение в верхнюю сексту – тут включен механизм алгоритмического сужения позиции, с другой же – выявляется еще более сложная система алгоритмизации экспозиционных положений темы: если учесть, что каждое из проведений имеет внутреннюю мажоро-минорную ладовую одноименность (каждая из тем начинается в мажоре, а завершается в одноименном миноре), то высвечивается любопытная система симметричных ладовых коррекций: каждое проведение темы имеет расщепленную терцию, если же выстроить нашу предыдущую схему, отмечая не только основной тон (который, кстати, в теме спрятан на слабых долях такта), но и в терцовый, то архитектоническая закономерность в тональном плане экспозиции выглядит следующим образом (пример 38):

Пример 38



(позиции проведений представлены в порядке относительной звуковысотности, а не в реальной – III и IV проведения позиционированы звучанием октавой ниже)

В представленной схеме наглядно просматриваются и модель сужения относительных тональных позиций проведения темы, и локальная внутрitemная тенденция к относительному сужению позиций ключевых ступеней лада. Малое отражается в великом, и это тоже система алгоритмического единства разномасштабных элементов композиции.

Таким образом, выявленный нами алгоритм сближения и расширения присутствует во всех разномасштабных элементах композиции – от микромодусов до архитектоники проведений голосов – пронизывает всю звуковую материю экспозиции фуги.

Теперь нам предстоит убедиться, что этот феномен распространяется на всю форму. В междучастной интермедией Александр Арутюнян в качестве мотивного звена секвенции использовал кадансовый оборот темы (пример 39):

Пример 39

The image shows four staves of musical notation, likely for a piano or similar instrument. The top staff consists of two single-line staves. The middle section contains two double-line staves, each with a bass clef. The bottom section also has two double-line staves, with a bass clef on the left. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some markings like 'b' and 'bb' above the notes. Measure lines divide the music into measures.

Нетрудно заметить, что в этой почти канонической секвенции, по мере приближения к следующему проведению темы, широко расставленные в своих линиях мотивные звенья постепенно сближаются, а в своей заключительной фазе «сцепление» осуществлено способом «захвата» последней ноты в следующем звене секвенции. Иными словами, последний звук мотива становится первым в следующем, при этом применен прием пролонгации – в данном случае удлиняется нота на стыке мотивов. По законам относительности, эта нота служит обоим звеньям секвенции – для предыдущего она завершающая, а для следующего – исходная. Эффект пролонгации поро-

дил и ряд синкоп, в процессуальности воспринимающихся как временное смещение на восьмую долю, опережающую магистральную систему метрических пульсаций.

В этих мотивных «секвенциях» в сочетании с синкопами проявляется еще один феномен – особая форма полифонии одноголосия, в которой смещение метрического акцента дробит мелодию на внутрилинейное чередование «наползающих» друг на друга мотивов, и в этом опережении сильной доли создается иллюзия двухголосия.

Только что описанный факт последовательного сближения мотивов – тоже проявление алгоритмической основы в композиционной системе, на этот раз речь идет о сближении во времени, а не в относительной звуковысотности.

То есть, алгоритм сближения распространяется не только по вертикальной оси музыкальных координат – на относительную звуковысотность в проведении элементов композиции, но и по горизонтали, по временному вектору музыкальной процессуальности.

Далее Александр Арутюнян строит форму оригинально, несколько отступив от традиционных классических канонов, но развивая наработанные в экспозиции фуги (и даже в предыдущих частях цикла) приемы, а главное, опираясь на логику им же установленных правил организации музыкального потока. И первым, наглядным доказательством является второй раздел фуги, в котором сочетаются два принципа создания фугированной формы: разработка темы и ее контрапозиция. Каким же образом достигается столь противоречивое совмещение, по сути парадоксальное, поскольку контрапозиция, то есть повторная демонстрация темы во всех голосах, призвана для утверждения образа, раскрытия всех особенностей тематической пластики, недораскрытоей в экспозиции, а разработка – это движение образа в веренице событий, с ним происходящих? Если сравнить эти две сферы с поведением персонажей в театральном действе, то экспозиция и контрапозиция – это

представление публике Героя (или Героев) в первом акте спектакля, а разработка представляется аналогом следующих актов и картин, где с Героем (или Героями) происходит череда событий, раскрывающих драматургическую фабулу пьесы.

Как же это удалось Александру Арутюняну? Он вновь проводит тему одноголосного (в октавном удвоении – это дань инструментальной специфике фортепиано) и даже в тональной позиции «in F», правда – с ладоинтоационными ее искажениями, и завершением на тоне субдоминанты. Эта тематическая деформация ведет к хроматизации тематической линии и влияет на образность, привнося в нее определенный драматизм.

Ритмопластика темы, очень яркая и уже легко узнаваемая слушателем благодаря предшествующим экспозиционным проведением, преображает эмоциональный тонус образа, представляет его в иной, более напряженной форме бытия и, несмотря на отсутствие противоположения, что в данном случае было бы помехой в восприятии, вновь его представляет слушателю – в ином энергетическом состоянии. Сам по себе факт проведения темы в экспозиционной тональности – явный признак контрэкспозиции, интоационная же ее инвариантность, причем ознаменовавшая драматургическое развитие образа – несомненно, атрибут разработки. И если нам кажется это утверждение спорным, то мы сейчас же убедимся, что композитор и в следующих трех (!) проведениях темы весьма активно развивает эту принципиально важную с точки зрения драматургии композиционно логическую тенденцию.

Второе проведение еще более искажает Тему – на этот раз деформации подвергается и архитектоника тематических очертаний: еще более искажено индивидуальное зерно, а секвенцирование устремлено вниз, а не по линии восхождения, как это было в оригинале, а кадансовый оборот обрел увеличенную секунду и нисходящий ход, ведущий, с точки зрения ладотональности, в никуда. Это проведение темы столь сильно хроматизировано, что определение

тональной позиции практически невозможно, а попытки формально установить принадлежность темы к тональности «in D», в которой расщеплен терцовый тон в обратном порядке¹³ относительно исходной версии темы, будут выглядеть как умозрительный вывод, не подтвержденный хотя бы времененным присутствием тонической опоры.

Третье проведение в этом разделе репризы еще более искажает тему – первое звено индивидуального зерна подобно обращению предыдущей версии темы, а далее – секвенции хоть и направлены вверх, но узнаваемы лишь по ритмографике, к тому же она лишена завершенности. Тональная позиция этого проведения вообще не может быть установлена – даже формально.

Последнее же проведение в мелодии усечено и искажено настолько, что узнается лишь самое начало темы, да и то выглядит более намеком на тему, ее своеобразным эхо-отражением. Причем пришлось это проведение на ту фазу формы где наконец впервые в этом разделе установилась четко ощущаемая тональность – «dist-moll». В гармоническом комплексе – серии параллельно восходящих аккордов в среднем голосе – формируется предыкт, введение же гомофонно гармонической фактуры в полифоническую ткань необычно по традиционным правилам фугообразования, однако именно это технологическое отступление придает этому фрагменту темы особый драматизм и звуковую объемность – аккордика резко и на порядок усиливает энергетику музыкального процесса, в сущности, принося в него ощущение еще одного пространственного измерения (пример 40).

Следует обратить внимание на последнее политональное соотношение: на тонический квартсекстаккорд насливается тематическое зерно (1 звено) в интонационном обороте, построенном на звуках симметричного тетрахорда с увеличенной секундой в середине

¹³ Напомним, что в первом проведении темы в первом звене индивидуального зерна фиксировалась мажорная терция «A-dur», а завершилась тема ее минорным аналогом. В этой версии темы все наоборот.

не, обрамляемой двумя малыми секундами, а басовая линия фиксирует тон «до диез» – опорный для тетрахорда – и одновременно септима тонического секундаккорда натурального «dis-moll». Это еще один образец политональных сочетаний, не раз нам уже встречавшийся.

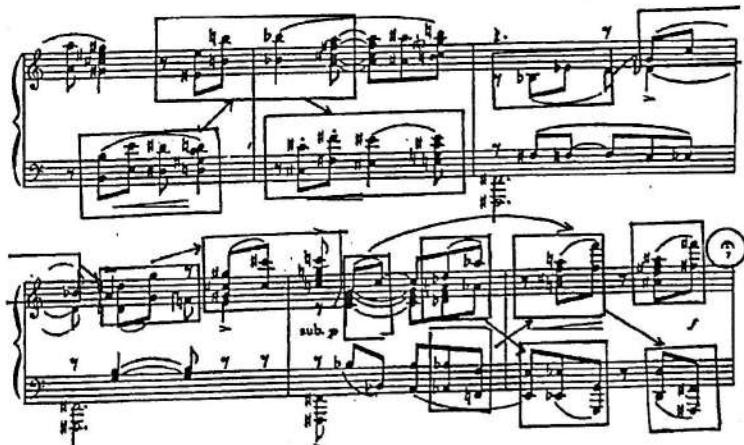
Пример 40

T "in F"

The musical score consists of six staves of music. Staff 1 (top) shows a melodic line with a bracket above it labeled "T 'in F'". Staff 2 shows a bass line with a dynamic "sub. p". Staff 3 shows a treble line with a bracket labeled "T условно 'in D'" and a tempo marking "♩ = 120". Staff 4 shows a treble line with a bracket labeled "тональность размыта, тема усечена" and a dynamic "simile". Staff 5 shows a treble line with a bracket labeled "тема усечена постельно" and a dynamic "p". Staff 6 (bottom) shows a treble line with a bracket labeled "предмет" and "тоническая опора dis-moll". Arrows point from the text labels to specific notes or chords in the music.

Но самое важное, что вся контрапозиция-разработка построена на темпоральном¹⁴ инварианте обнаруженной нами ранее алгоритмической формулы – в данном случае интровертной, поскольку и наметившаяся перенаправленность тематических интонаций вниз – во II проведении, и основанное на технике подобий неточное, но все же обращение предыдущего тематического проведения, последовательное усечение темы в третьем и четвертом проведениих, наконец, введение нового гомофонно гармонического пласта являются разновекторными проявлениями одного и того же алгоритма – свертывание музыкальной материи в плотную звуковую ткань. С точки зрения воплощения конкретной музыкальной идеи – это эмоциональное насыщение тематического материала нарастающим драматизмом – вплоть до последнего проведения начала темы на фоне аккордового пласта. Наметившиеся в этом пласте имитации, построенные на подобиях первого звена темы и сопровождаемые аккордовым пластом, позволяют представить этот фрагмент не только как кульминацию раздела, но и своеобразное «перетекание» тематизма, умышленно последовательно усекаемого, в фазу междучастной интермедией (пример 41):

Пример 41

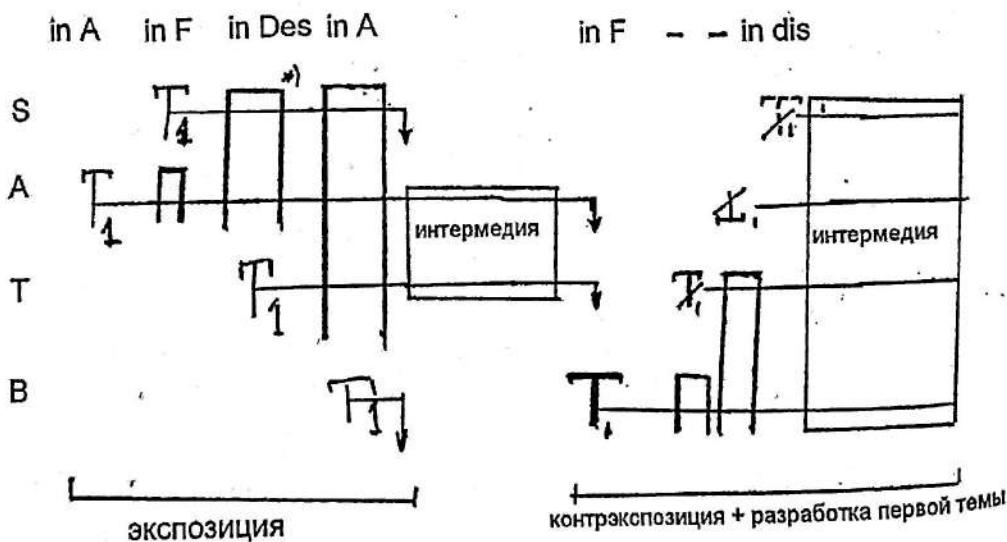


¹⁴ То есть распределенном во времени, распыленном в процессуальности.

Серия разнообразных имитаций построена тоже на принципе последовательного усечения, а «разброс» материала в пространстве, с одной стороны, компенсирует принцип усечения (интравертность процесса), с другой же – усиливает энергетику, доводя ее до пиковой точки. Фермата в конце приема призвана для того, чтобы слушатель мог в тишине ощутить энергию, накопленную в предыдущем разделе, для которой люфт, отмеченный запятой, с ферматой слишком краток для того, чтобы энергия напряжения спала, но достаточен для того, чтобы воспринять момент перехода реального звукового напряжения в напряжение иррациональное, беззвучное, отчего и более действенное, благодаря эффекту мнимой остановки течения музыкального Времени.

Итак, установлена композиционная форма двух первых разделов – это экспозиция четырехголосной фуги, а второй раздел сочетает в одновременности и признаки контрэкспозиции, и приемы развития изначальной темы фуги. Вот как выглядит схема этих двух эпизодов, которые, забегая несколько вперед, являются единым построением и в котором экспонируется и развивается первая Тема фуги. Раскроем одновременно и наше умолчание о классификационной принадлежности финала сонаты – это сложная фуга на две темы (схема 3).

Схема 3



Буквы П, охватывающие два или три голоса, обозначают эффект рассеяния материала противоположения между охватываемыми буквами голосами.

Перечеркивание буквы Т означает усечение темы. В схеме проявилась явная особенность тонального плана – последнее проведение первой темы в искажении отстоит от исходной тональности «ип А» ровно на тритон – то есть в соотношении, самом далеком от исходной тональности в существующей системе тонального родства.

Рассмотрим композиционные особенности второй темы фуги, подметив некоторое интонационное сходство с первой темой – первая пятизвуковая интонация индивидуального зерна, несомненно, подобна своему аналогу. Для утверждения этой мысли сравним оба мотивных модуса (пример 42):

Пример 42

Гзвено инд.
зерна Темы-1

Гзвено инд.
зерна Темы-2

6.2

6

4.4

M.2

6.2

M.2

В первых двух разделах формы композитор избрал основным композиционно-драматургическим приемом технику интонационных подобий, что идеально вписывается в концептуальную идею последовательного тематического, а значит – и образного, метаморфозиса. Практически вся музыкальная процессуальность отмечена присутствием общего для всех элементов композиции алгоритма. Напомним, что сама алгоритмическая формула в обобщенном виде представляет собой принцип присутствия сближения или разбега-

ния в структурном устройстве любого элемента композиции. В определенном смысле, это проявление всеобщего музыкального закона равновесия, который действует на всех уровнях организации структуры произведения – от микромодусов до пропорционального соотношения крупных, имеющих локальную завершенность, элементов формы. Это равновесие в условиях музыкальной процессуальности обеспечивается собственно фактором движения, которое в своей сущностной основе является растянутым во времени постоянно нарушающим и тут же восстанавливаемым балансом напряженности внутри музыкальной материи. Этот процесс нарушаемого и восстанавливаемого тождества в энергетике музыкальной ткани регламентирует взаимодействие всех параметров музыкальной материи, существующей лишь в процессуальности и не представляемой без нее. Этот парадокс, кажущийся очевидным, на самом деле относится к первооснове существования музыки вообще – она не мыслима вне процессуальности, а значит – фактор движения является фундаментальным условием ее существования. В нашем же конкретном случае алгоритм, присутствующий на всех «ярусах» данной композиции на принципиальном уровне организации ткани, служит гарантом равновесия всех параметров музыкальной процессуальности.

Представим в примере вторую тему и ответ с противоположением, чтобы убедиться в присутствии алгоритмической формулы и во втором, экспозиционном разделе фуги (пример 43).

Если же предположить, что Тема-2 – производное от Темы-1, и в этом случае как бы ставя под сомнение классификацию фуги как двойной, то в Теме-2 обнаружатся иные композиционные особенности, настолько радикально меняющие ее характеристики, что результатом метаморфозиса можно считать достижение нового качества. Это, по сути, перерождение образа. В данном случае реализована идея преображения, новый образ настолько отличается от своего первоисточника, что формальное сходство не может служить

основанием для упрощения представлений о драматургической значимости образного ряда.

Если сравнить это событие с литературным, то есть с сюжетным аналогом, то пришлось бы перечислить несметное число произведений где Чудовище преображается в Прекрасного Принца, девушка-скромница по имени Золушка становится прекрасной Девой и так далее.

Пример 43

Сравнивая две темы из финала Полифонической сонаты Александра Арутюняна, мы также убеждаемся в том, что первая Тема, имеющая несколько звеньев индивидуального зерна, отчего ее образность обладает некоторой неопределенностью, в процессе экспонирования и развития вообще довольно резко меняет свои

объективные показатели – вплоть до весьма существенной реконструкции индивидуального зерна и усечения тематического материала, в то время как вторая Тема обладает интонационной упругостью, четкостью формы и незыблем во всех проведениях до самого завершения пьесы.

Каковы же конкретные конструктивные особенности Темы-2? Индивидуальное зерно неделимо (в Теме-1 оно состояло из трех звеньев, к тому же – с повторами отдельных элементов) и имеет два разных приема компенсации нарушенного равновесия: первый – кварта «фа диез – си», устремленная вверх – изначальный из скачков в индивидуальном зерне, не только компенсируется обратным линейным скачком «си – фа диез», что образно воспринимается как декларативное утверждение; второй – имеющий обратную логику: исходный тон «фа диез», участвующий в индивидуальном зерне как опорный тон всего построения, в третьем такте самым активным ритмическим ходом хроматически расщепляется по полутонам в обе стороны – вниз и вверх, создавая, с одной стороны, эффект неустойчивости основного тона, с другой же – фиксируя тон «соль диез», как последнюю ноту мотивного комплекса. Осуществляя эффект разрушения тона «фа диез» как опорного тона темы, который только что декларативно утвердился, композитор создает новое напряжение, останавливая весь комплекс мотивов тоном выше исходного. При этом восхождение к нему осуществлено активным восходящим ходом шестнадцатыми. Необходимость в том напряжении очевидна – общие формы движения должны его уравновесить и привести все «тождество» темы в динамическое согласие. Общие формы движения, так же как и в случае с первой темой, выстроены по принципу разбегания музыкального вещества вширь от какого-то центрального созвучия. В нашем случае это чистая кварта, уже сыгравшая роль центрального события в индивидуальном зерне.

Внимательно изучая звуковысотные точки, по которым происходит разбегание в общих формах движения, а также сопоставив их

со звуковой материей индивидуального зерна, можно выявить скрытую в этом движении общую структуру ладовой или, точнее, полиладовой организации темы (пример 44):

Пример 44



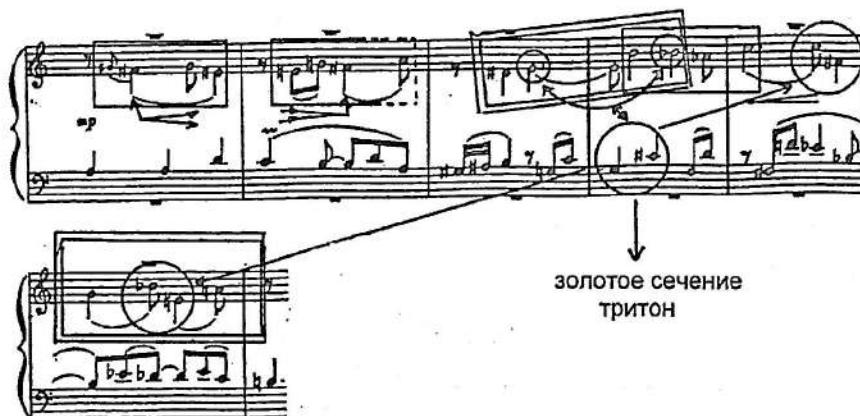
Таким образом, алгоритмический принцип организации музыкального материала темы не только очевиден, но и является гарантом равновесия тематической конструкции на всех масштабных уровнях – микроструктурном, интонационно-логическом¹⁵ и формообразующем. Если же взглянуться в архитектоническую графику второй темы фуги, то нельзя не заметить волну восхождения к максимальному напряжению в пятом такте и полутора тактную разрядку напряженности, совпадающей с кадансированием темы. А самый яркий интонационный всплеск, связанный с восходящей увеличенной квартой – единственным прямым тритоном в Теме – точно соответствует точке золотого сечения ($0,62$ от целого) (см. пример 43).

Не менее выразительно противопоставление, хотя и уступает теме в своей интонационной рельефности. Рассмотрим его в сочетании с “*risposta*”, что будет наглядным свидетельством разнохарактерности Темы и противопоставления, но, с другой стороны, мы убе-

¹⁵ Под понятием «интонационно-логический масштабный уровень» подразумевается система логической последовательности мотивно-интонационных микрообразований, взаимосвязь которых представляет собой причинно-следственную цепь.

димся в их композиционно-функциональной общности, определяющей стройность взаимосочетания главного и второстепенного (пример 45):

Пример 45

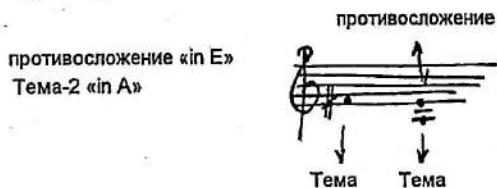


Три отмеченные рамками звена, с одной стороны, представляют собой ту же, замеченную нами в конструкции темы, алгоритмическую тенденцию к центробежному и центростремительному движению относительно определенного звукового центра. Интересно то, что первые два разнонаправленные движения опираются на вторую ступень ладового тетрахорда «in E» с расщеплением терцового тона. (Напомним, что Тема-2 завершается как бы на второй ступени лада «in Fis»). После того, как в третьем такте вводный тон «ре диез» фиксирует тонику лада «in E», нет сомнений в том, что соотношение темы и противосложения битональное, а именно – Тема-2 проводится в тональности «in A», противосложение – в тональности «in E», что представляется весьма необычным соотношением¹⁶ в системе европейских традиций, но вполне комфортно в восточных системах.

¹⁶ Необычность не в том, что соотношение квинтовое, а в самом принципиальном позиционировании тем – получается, что тема и противосложение в одновременности звучат в полярном тонико-доминантовом противостоянии. Такое соотношение в европейской традиции естественно для последовательного проведения тематического материала.

Общий тональный план Темы-2 и ответа следующий: Тема-2 проводится в тональности «in Fis», ответ и противосложение – в политональном сочетании «in A» – «in E» (пример 46):

Пример 46



Однако взаимосвязи Темы-2 и противосложения не ограничиваются пластикой политональных совмещений разнофункциональных полифонических линий, которая осуществлена благодаря тонкой игре хроматики, придающей сочетанию мелодий эффект естественного звукового единения в каждый момент времени. Гораздо большее значение в этом совмещении Темы и противосложения имеет их архитектоническая и структурная общность, влекущая за собой опосредованный феномен отражения элементов одного построения в другом. Уточним – взятые в приведенном примере в рамках интонационные модусы имеют признаки либо расщепления звуковой точки, либо «сбегание» к ней. Этот композиционный принцип уже определен нами как алгоритмический, и присутствие его в данном случае и в Теме-2, и в противосложении служит еще одним подтверждением правильности этого определения.

Заметим, что эти мотивные фигуры тоже крестообразны, что придает графике противосложения не только сходство с побочными элементами музыкального материала, часто встречающимся в сонате, но и является проявлением того же алгоритмического принципа организации музыкального потока: они имеют признаки центробежного или центростремительного движения, причем в той процессу-

ально-логической последовательности, которая обеспечивает равновесие в этой разнонаправленности.

Прямое тому наглядное доказательство – два изначальных модуса в противосложении: первый связан с центробежным движением, а второй – с центростремительным (см. пример 45).

Еще более убедительным подтверждением эффекта отражения являются три случая присутствия во втором разделе противосложения интервала тритон, органично связанные с побочной же интонацией в точке золотого сечения Темы-2:

а) в крестообразной интонации тритон является звуками разрешения малой сексты (пример 47):

Пример 47

секста



Необычность в том, что интоационный модус имеет обратное движение с точки зрения энергетики – консонантная секста разрешается в диссонантный тритон, что усиливает напряжение в данном фрагменте тематического проведения. С точки зрения архитектоники построения, в противосложении звуки тритона рассредоточены и по горизонтальной координате обрамляют прямой тритон в тематическом золотом сечении;

б) два следующих тритона направлены вниз с относительным сдвигом в один тон, то есть противодействуют восходящему тематическому тритону. Если же предположить, что тритон – ключевая интонация во всем построении, то присутствие принципа компенсирования, приводящего общее состояние музыкальной материи к логическому согласию, очевидно. Последний модус (в двойной рамке) графически крестообразен, и горизонтальный ход крайних звуков на большую секунду вертикально «пересекает» ход на тритон.

Вся вторая часть противосложения начинается и завершается крестообразными фигурами, в чем тоже наблюдается определенная логика интонационно-композиционного равновесия.

Таким образом, композиционно интонационные и архитектонические взаимосвязи Темы-2 с противосложениями установлены.

В следующей далее интермедией реализована идея разработки интонаций, очень близких как Теме-2, так и противосложению. Интересно то, что при отсутствии четко выраженных приемов имитационного контрапункта создается общее впечатление построения музыкального процесса в технике канона – канона имитационных подобий, благодаря родственности графических очертаний голосов. Техника подобий¹⁷ в данном случае служит эффекту иллюзии канона, что с художественной точки зрения является некоторым противовесом твердой логике композиционных приемов, связавших в единое целое предшествующее проведение Темы-2 и первого противосложения. Этот же принцип интонационных подобий композитор применяет и в дальнейших проведениях темы, образуя материал противосложений уже в трехголосии, в двух следующих проведениях темы; в интермедиях, разросшихся волны нагнетания звукового напряжения с эффектом гармонического насыщения полифонических голосов аккордикой, а также терцовыми, секстовыми удвоениями; с расслаивающимся в фактурные «подсветки» басовым голосом. Перечисленные приемы свидетельствуют о сращивании полифонической техники с приемами пианизма, что необычно для классической модели фуги, но в ряде случаев эта синтетическая совмещенность техник позволяет трактовать явление как полифонию пластов. Например, в интермедии, следующей после третьего и четвертого проведений, мы сталкиваемся с трехъярусным образцом полифонических пластов (пример 48):

¹⁷ Техника подобий была активно востребована в полифоническом цикле прелюдий и фуг Родиона Щедрина, созданного гораздо позже полифонической сонаты Александра Арутюняна.

Пример 48

верхний пласт

The musical score illustrates three layers of polyphony. The top layer consists of two staves of mostly eighth-note chords. The middle layer, labeled 'средний пласт' (middle layer) with a brace, contains eighth-note chords and some sixteenth-note patterns. The bottom layer, labeled 'нижний пласт' (lower layer) with a brace, features sustained notes and simple eighth-note chords. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the staves. Articulation marks like 'sf', 'f', and 'p' are placed above specific notes.

В каждом из двух верхних пластов присутствует своя автономная полифоническая связь, а нижний голос – это органный пункт, служащий определенным стержнем, на котором держится вся композиционная выстроенность фрагмента.

Во втором предложенном нами примере, помимо трех подвижных пластов, присутствуют еще два фактора – верхний одноголосный пласт мы считаем самостоятельным из-за его метрического сдвига на восьмую длительность с эффектом запаздываний относительно сильной доли, а в нижнем пласте присутствует прием фактурного расслоения голоса на скрытое и явное двухголосие, причем прием удобен аппликатурно именно как чисто пианистический (пример 49):

Пример 49

метрический сдвиг на одну восьмую долю

The musical score shows a metric shift where the top staff begins on a sixteenth note, creating a delay relative to the main pulse. The bottom staff uses a dashed line to indicate a continuation of the previous measure. The text 'фактурное расслоение пласта' (textural splitting of the layer) is written below the staff, with an arrow pointing to the bottom layer. The score includes dynamic markings like 'poco' and 'a'.

Заметим, что игра графики фактурного комплекса – не что иное, как гармоническая «подсветка» разложенных аккордов, акустически комфортных в сочетаниях всех пластов.

Третье и четвертое проведения Темы-2 позиционно расположены относительно друг друга на расстоянии увеличенной секунды, соответственно – «*in dis*» и «*in C*». Если сопоставить с двумя предыдущими проведениями¹⁸, то неизбежно напрашивается аналогия с явлением преображения одного явления в другое, а именно – соотношение «*proposta – risposta*» в нижнюю большую сексту «фа диез – ля» во второй паре проведений преобразилось в интервал увеличенной секунды – «ре диез – до», причем не в процессе инверсионной перестановки позиций, а в том же нисходящем направлении, что и прежде. Иными словами, Александр Арутюнян вышел за пределы традиционной европейской функциональности, и взаиморасположение тем и ответов никак не связано с какой-либо конкретной ладотональной системой, служащей исходной позицией для демонстраций тематизма и центральной точкой отсчета в динамике его (тематизма) тонального развития.

То есть, принцип позиционной центробежности от исходной точки вширь, в процессе последовательного завоевания все более далеких ладотональных сфер, заменен на идею пространственной относительности не скованной какой-либо конкретной ладообразующей системой. На наш взгляд, это следствие качественного состояния тематического материала, обладающего признаком полиладовой полярности – и в Теме-1, и в Теме-2, по сути являющейся преображенной первой темой, присутствует феномен органического совмещения микроэлементов разных ладотональных систем.

Несмотря на то, что трудно определить ладовую систему, к которой принадлежит тот или иной микроэлемент – они могут быть

¹⁸ Мы умышленно не называем их экспозиционными, поскольку общая характеристика формы данной фуги серьезно отличается от классической и определение «экспозиция второй темы» в этом случае неприменимо.

комбинацией нескольких ступеней разных ладовых звукорядов – очевидно, что их природа диотонична. Отсюда вывод – хроматика в темах фуги, да и во всем тематизме сонаты, производное от совмещения в едином мелодическом движении темы интонационных микроструктур разных ладов.

В определенном смысле, эта модель формирования тематизма очень близка идее Пауля Хиндемита, считавшего, что любая тональная система вбирает в себя все остальные тональности на правах родственных основной, отличие которой от них лишь в звуковысотной позиции тоники.

Искусство же композитора, а в нашем случае – это яркая индивидуальность Александра Арутюняна, привнесло в эту технику признак национальной самобытности, особенности которой восходят к природе национального фольклора и монодическим традициям армянской церковной музыки.

Попытаемся обобщить эту серию умозаключений. Если хроматика в данной технике есть порождение смешения разноладовых и разнотональных оборотов, то уместно представить это явление как музыкально пространственную многомерность, параметры которой на несколько порядков шире, чем в традиционной хроматике, порожденной простыми повышениями или понижениями ступеней диотонического звукоряда. В Полифонической сонате Александра Арутюняна принцип смешения разнотональных и разноладовых оборотов приобрел тотальный характер, что можно считать весьма своеобразной чертой его композиторского стиля¹⁹.

¹⁹ Если же отвлечься от характерных особенностей музыки Александра Арутюняна, то данный технический феномен свидетельствует об очень важном свойстве природы музыкального искусства, точнее – о ее (музыки) ладовой природе. Выразим эту мысль в краткой фразе, на наш взгляд, фиксирующей определение лада как исходной системы: следует различать понятия ладового звукоряда и лада, как источника интонационных образований. Ладовая система – это прежде всего предполагаемая совокупность возможных музыкально-выразительных интонаций,

Пятое проведение Темы-2 усечено – это связано с кульминационным пиком динамики всей фуги. К этому моменту линия противосложения, формируясь фактурно в предыдущей интермедии, преобразилась (!) в цепь неточных, но подобных ритмоинтонационных мотивных повторов, создающих иллюзию секвенции. Но главное – фактура верхних голосов «перетекла» в чисто пианистический прием токкатного типа, которая после тематического проведения оканчательно и органично влилась в токкатную интермедию (пример 50):

Пример 50

Динамическая кульминация Фуги доведена на *fortissimo*, а токкатная интермедия, в которую вкраплены интонации первой темы фуги, служит приемом подсказа, предшествующего началу ре-призы. Подсказа два – сначала с реальной квартой в проведении индивидуального зерна Темы-1, а затем с ее (кварты) искажением – до интонации тритона (ув. 4), с последующим тут же восстановлением квартового хода в повторной интонации. Нет сомнений, что

носителей художественного смысла, а затем уже – сформировавшаяся в звукоряд иерархическая система соподчинения ступеней.

ход на тритон вновь исполнил ключевую роль – сопоставление двух версий интонационного зерна Темы-1 в прямой и диссонантно исаженной форме – это усиление напряжения, причем напряжения не вертикального, гармонического, только что оборвавшегося, а минорного, возвращающего слушателя в мир полифонической линеарности, изрядно рассеянной эффектной игрой в разнообразие фортепианно-гомофонной фактурности (пример 51):

Пример 51

Обстоятельность «подсказов» не только готовит репризную стретту из двух тем, но и гасит инерционно накопленную в динамических волнах звуковую энергию, для чего понадобился продолжительный бурдон «ais», за время которого динамическая напря-

женность спадет полностью. Отчасти этот процесс энергетического угасания подпитывается повторами диссонирующего аккорда, по звучанию представляющего собой доминантсептаккорд «C-dur», наслойившийся на пролонгированный тон «ля диез». Но этот аккорд переосмысливается в альтерированный вводный септаккорд (он орфографически так и представлен) «fis-moll». Это единственный случай во всей фуге, когда композитор воспользовался откровенно функциональным приемом, но «закамуфлировал» его полиладовым наслоением на бурдон, и приемом энгармонического переосмысления доминантового аккорда в момент предполагаемого разрешения.

Драматургически естественным выглядит насыщение стреттных проведений обеих тем гармоническими подсветками. Накопленная кинетическая энергия в фазах восхождения к кульминации хоть и угасла в реальном проявлении, но оставила за собой «след» из хранящегося в ресурсах тематического материала «потенциального» заряда, который так или иначе должен быть «выплеснут» в завершающем разделе фуги, а с точки зрения всего цикла – всеобщей его коде. Насыщение гармоническими призвуками полифонической ткани встречалось и во времена расцвета классической европейской полифонии. Например, в большинстве клавирных и органных фуг и ричеркаров Иоганна Себастьяна Баха коды представляют собой либо гармонизации тем, либо гомофонно гармонический каданс с полифонизированным голосоведением.

Один из изысков этой сонаты – игра интонаций в стретте, обусловленная отмеченным нами ранее композиционным родством тем. Именно в стретте состоялся композиционный «апофеоз» всей сонаты – алгоритмическое подобие микроинтонаций в стретте сплетены в единое и нерасторжимое музыкально-конструктивное единство. Это своеобразный музыкальный конгломерат, выкристаллизовавшийся в последовательном процессуальном развитии исходного материала всего сонатного цикла. По сути, это квинтэссенция музыкальной идеи – в полифоническом единстве звучат не только

две темы фуги, каждая из них – результат постепенной кристаллизации исходного тематизма, впервые изложенного в экспозиции инвенции. В стреттной одновременности совместились все этапы тематического метаморфозиса. И в этом функционально тематическом «сжатии» считывается концептуальная сущность замысла – музыкальные темы-образы, в их одновременном сочетании подобны, и их подобие определяется присутствием на всех уровнях организации тематического материала алгоритмического эталонного зерна – трехзвучия, сочетающего в себе кварту и направленную в противоположную сторону секунду. Именно в стретте предельно наглядно проявилась алгоритмическая природа всего тематизма. В предложенном примере мы рамками отметили все модификации алгоритмического эталонного зерна (пример 52):

Пример 52

The musical score consists of four staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of common time (indicated by 'C'). The first staff begins with a dynamic 'a tempo'. The music features complex rhythmic patterns, primarily sixteenth-note figures, with various slurs, grace notes, and rests. The second staff continues the pattern with similar sixteenth-note figures. The third staff shows a transition or continuation of the rhythmic pattern. The fourth staff concludes the example with a final set of sixteenth-note figures. The entire score is enclosed in a large brace on the left side.

Если же учесть фигуры со скачками, большими чем на кварту, заполненными обратным движением секунды, то есть воспользоваться логикой подобий, то практически вся ткань стретты пронизана интонациями, производными от алгоритмического эталонного модуса. Все остальные элементы стретты – это вспомогательный материал: либо краткие трехзвучные попевки, либо репетиционные повторы какого-либо тона. Но повторы тона «D» в нижнем голосе функционально несут нагрузку опорного тона в оригинальной модели органного пункта, который, с одной стороны, как бы «предсказывает» начало проведения ключевого тематического зерна, с другой же – служит собственно «мерцающим» органным пунктом, базовым остинатным стержнем, на котором держатся все линии стретты.

В коде фуги из Полифонической сонаты Александра Арутюняна, да и во всех случаях смешения полифонического и гомофонно-гармонического типов изложения музыкальной мысли, прослеживается присутствие приемов тембровой красочности. Композитор различными приемами гармонических фактур «раскрашивает» музыкальную ткань множественными красками тембровых ресурсов фортепиано. И в этом ощущается глубокое проникновение в природу фортепианного исполнительства.

В конце ясно прослушивается главное трехзвучие интонационного зерна обеих тем фуги, алгоритмический эталон формы финала.

Наш чрезвычайно подробный анализ финальной фуги и всей Полифонической сонаты Александра Арутюняна был осуществлен с определенной целью: поскольку это произведение сочинено для фортепиано, то есть для инструмента, универсального с точки зрения исполнения полифонических произведений, и представляет собой полифоническую циклическую форму, то рассмотрение особенностей полифонического мышления на этом образце творчества более чем удобно. Но это не единственная причина нашего выбора

Полифонической сонаты в качестве примера преследуемой нами исследовательской цели.

Полифоническая соната Александра Арутюняна не только обладает значительным числом особенностей, присущих творческому стилю композитора, но и содержит ряд композиционных приемов, извлеченных из многовековой национальной музыкальной традиции – в первую очередь, почерпнутых из культуры церковной монодии, что выражено в графике полифонических линий, насыщенных приемами юбилияций и комплементарностью опеваний ступеней лада, а во вторую – присутствующих в интонационной палитре творца особенностей стилистики, которая, без сомнения, восходит как к музыке армянских храмов, так и к сокровищнице одного из богатейших фольклоров мира.

Продолжая эту мысль, уточним: важной особенностью сонаты является органическое вплетение армянской интонационности в приемы европейского контрапункта. Этот признак симбиотической адаптации национальной интонационности к композиционным канонам европейской полифонии, на первый взгляд – удивительный, на самом деле совершенно естественен – многовековое развитие монодического христианского церковного пения всегда опиралось на исконно фольклорные интонации, само же монодическое многоголосие, развитое до пределов мелодического разнообразия и графической сложности, не что иное, как сущностная основа полифонического многоголосия, в том числе и европейского. Именно поэтому в данной Полифонической сонате, как и в других сочинениях Александра Арутюняна, присутствует феномен естественного сопряжения норм европейской полифонии со своеобразием и самобытностью армянской интонационности.

Не менее важным, уже на уровне концептуально-драматургическом, представляется факт присутствия в развитии музыкального материала принципа алгоритмического подобия ключевых музыкальных микроструктур. Благодаря применению этого принципа,

композитору удалось создать единую волну развития исходной музыкальной мысли, охватывающую все части сонаты.

Наиболее существенное в этом плане достижение композитора заключается в том, что игра в перевоплощение исходного тематического материала чрезвычайно многообразна и вариативна, но при этом во всех случаях соблюден принцип ориентации на единый трехзвучный алгоритмический символ – скачок и его компенсационное заполнение в обратном направлении секундой.

Отметим, что и сама алгоритмическая матрица содержит в себе важнейший закон контрапункта – закон равновесия. В данном случае он выражен простейшим из всех возможных символов: скачок – то есть динамический всплеск, суть которого в ощущении мгновенно возникшего напряжения, и его компенсирование обратным движением самого плавного мелодического хода на секунду. В сущности, в этом простейшем символе зашифрован закон музыкальной энергетики – любое напряжение должно быть компенсировано, а в полифонии это осуществляется противоположным движением – как в мелодическом, то есть горизонтальном векторе движения, так и в контрапунктическом – вертикальном.

Нет повода усомниться и в том, что сам по себе принцип интонационного метаморфозиса – в нашем случае имевший несколько фаз перевоплощений – не что иное, как проекция законов смен жизненного цикла. Все живое в нашем мире, продолжая существование своего вида, следует этому закону цикличности, и, возможно, его присутствие в той или иной форме в произведении искусства определяет его (произведения) коэффициент совершенства.

ГЛАВА 2

ХОРОВАЯ ПОЛИФОНИЯ

Введение в главу

Наше предельное внимание, заостренное на анализе Полифонической сонаты, было продиктовано необходимостью представить в нашем исследовании во всех, даже мельчайших деталях особенности контрапунктического мышления Александра Арутюняна, которое особенно рельефно выражено в произведении, построенном на исключительно полифонической технике. Заметим, что в первой главе были рассмотрены все уровни музыкальной процессуальности – от микроструктур до соотношения фактурных пластов. И в этих наблюдениях мы обнаружили высочайший уровень сложности – как структурной, так и логической, обусловленной композиционной логикой, соответствующей логике музыкальной драматургии.

В определенном смысле именно первая глава представляет читателю всю палитру арутюняновского контрапункта, во всей полноте ее многоцветия и композиционно-структурного изыска. В этой плоскости представлений проявляется своеобразное сосредоточение принципов и приемов контрапункта, присущих мышлению композитора. Но не только – наш анализ продемонстрировал присутствие прочных взаимосвязей между образностью произведения и избираемыми Александром Арутюняном композиционными приемами. Иными словами, в Полифонической Сонате наблюдается абсолютная сочетаемость конструкций и выраженного через них художественного смысла.

Нет сомнений в том, что исследуемые во второй главе произведения Александра Арутюняна в этой или иной степени содержат в

себе контрапунктические наработки, отслеженные нами при рассмотрении полифонической сонаты. Предвидя возможность вопроса о том, что Полифоническая Соната является ранним сочинением и, возможно, недостаточно полно представляет характерные черты композиторского стиля, заметим, что Александр Арутюнян относится к той немногочисленной когорте композиторов, наследие коих можно разделить на этапы лишь по хронологическому признаку, но никак не по сложности и своеобразию стилистики. Александр Арутюнян с первых шагов в творчестве обладал зрелостью мудрого мастера, а его ранние произведения ни по уровню технической сложности фактур, ни по показателям художественной высоты замысла не уступают произведениям, сочиненным в более поздние времена творческого пути.

Прежде чем перейти к анализу Симфонии №2 для хора и ударных Александра Арутюняна, второму из анализируемых в этом издании произведений, и иных сочинений композитора, перечислим наиболее существенные признаки полифонического стиля, присутствующие в Полифонической Сонате:

1) Общий композиционный принцип подчинен определенному алгоритму: и в микроструктурах, и в строении фраз, и в макроструктурах присутствует единый признак разнонаправленности. Иными словами, структуры любого масштаба подчинены алгоритму взаимного компенсирования направленности внутриструктурных движений: в интоационных микроструктурах это скрытые в одноголосии мотивные ходы, направленные в разные стороны, в многоголосии – это разнонаправленность мелодических линий на уровне тенденции, а в полифонии пластов – это движение каждого из них в противоположные стороны.

2) Применение в развитии тематизма приемов метаморфозы: каждая новая тема или даже мелодический материал второго плана является производным либо от исходного, либо от предыдущего музыкального объекта.

3) Выразительность мотивных модусов всегда определяется присутствием в их структуре компенсационного приема особого рода – это нарушаемое в процессуальности энергетическое равновесие и тут же восстанавливаемое. То есть музыкальное время заполнено сменами напряжений и спадов, в чем, собственно, и содержится сущность его (музыкального времени) дискретность: непрерывность магистрального движения по временному вектору сопровождается перепадами напряжения – сгущения и разрядки энергетического состояния музыкального потока.

4) В имитационных приемах часто присутствует признак системных преобразований исходного материала – от точных графических перестроек до перестроек по принципу подобия, причем подобия, обеспечивающего узнаваемость исходного объекта.

5) Выстроенность конструкции любого масштабного уровня почти всегда содержит композиционные пропорции, соответствующие правилу золотого сечения.

6) Любой интонационный или тематический объект всегда этимологически связан с армянской музыкальной традицией, причем конструктивный прием органически спаян с естеством национальной интонационности.

Эта особенность стилистики композитора особенно важна, поскольку доказывает возможность использования народных интонаций и приемов монодического склада в естественном совмещении с законами европейского полифонического конструктивизма. Более того, это доказывает возможность существования исконно армянской полифонической школы, основанной на высоких музыкальных традициях армянской музыкальной истории.

7) Наконец, любой композиционный прием, применяемый композитором, всегда безошибочно избран для идеального воплощения образного ряда, а блестательное владение техникой неизменно способствует достижению высокого художественного результата.

СИМФОНИЯ для смешанного хора и ударных

Симфония сочинена в 1982 году, а новая редакция осуществлена Александром Арутюняном в 2005 году.

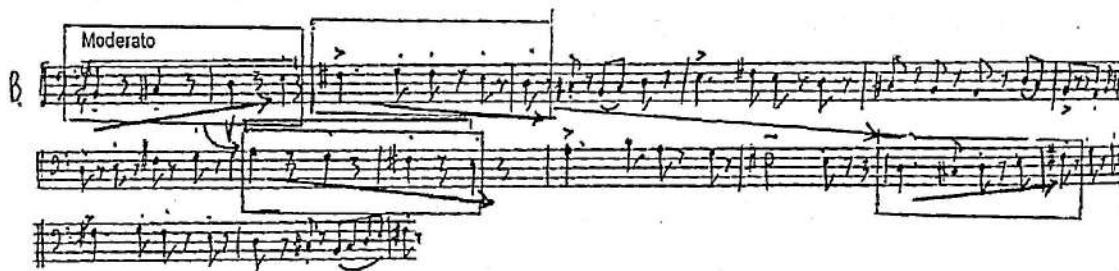
Уже в названии этого полотна содержится необычность трактовки жанра симфонии. И дело не только в том, что симфоний для хора крайне мало²⁰ – в этом творении композитор создал удивительный музыкальный конгломерат из смешения хорового пласта и пласта группы ударных, взаимосвязь которых осуществлена именно в полифоническом взаимодействии. Ударные инструменты выступают отнюдь не в качестве утилитарном, а в абсолютном логическом равноправии с голосами хора. В группу ударных композитор включил практически все традиционные инструменты, применяемые в симфонической практике, а также экзотические барабанчики – bonges, на которых играют руками. Перечислим все инструменты ударной группы: Timpani, Tamburo, Cassa, Triangolo, Piatti, Bonges, Silofono, Marimba, Vibrafono, Campanelli, Campane, Piano, причем Campanelli, Campane, Vibrafon и Piano появляются в партитуре второй и третьей частей, а bonges – только в третьей. Выбор данного ударного «арсенала» не случаен, а подчинен идею расширения тембрового спектра симфонии в соответствии с развитием образности. Литавры во всех трех частях лидируют в группе, а в масштабах всего развития играют роль одной из важнейших тематических линий, с точки зрения драматургии – стержневой.

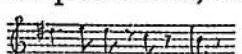
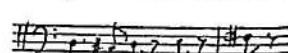
Рассмотрим взаимодействие пласта ударных инструментов с хором в экспозиционном разделе развернутой фуги, в форме которой сочинена вся первая часть симфонии.

²⁰ Из ставших известными в постсоветском пространстве по своему высокому художественному достоинству, можно назвать лишь хоровую симфонию Валерия Гаврилова «Перезвоны», сочиненную этим мастером хорового письма в 1982 году.

Тема фуги в линиях хоровых голосов представляет собой развернутую мелодическую линию, гораздо более протяженную, чем это было принято в классических образцах хоровых фуг. Особенное качество темы этой хоровой фуги в том, что композитор избрал особую модель разворачивания тематической мелодии – она изобилует многочисленными паузами, что позволяет певцам брать дыхание, не разрушая линейной пластики ее изложения (пример 53):

Пример 53



Тема двухчастна – она состоит из двух интонационно однотипных фраз, различия которых лишь в мотивных инвариантах ее фрагментов, которые сохраняют общий для темы характер ее развития. Отметим факт принципа компенсирования направленности движения: первый двутакт второго предложения является точной, даже в инвариантном звуковом составе инверсией первого; если первое предложение имеет общую тенденцию к движению вверх и кадансирует на одной из двух самых высоких нот темы – на тоне «ля», то второе предложение, напротив, в целом устремлено вниз и кадансирует ниже по звуковысотности, чем начинается; все без исключения мотивы имеют пластичную форму мелодических фигураций, в которых разнонаправленность движения в одну сторону уравновешена движением в обратном направлении; наконец, неоднократно повторенный в теме мотив –  , представляющий собой главное интонационное зерно темы, во втором предложении проводится в инверсии  , а в проекции на композиционное устройство всей темы является вторым

точным компенсирующим приемом, почерпнутым в полифонической технике, наряду с уже представленными версиями первого двутакта. Более того – если в первом предложении оба элемента тематизма сопряжены в прямой последовательности, то во втором они присутствуют и в прямом движении, и в инверсии.

Таким образом, композиция казалось бы достаточно простой темы – (диатоничной – она лишена хроматизмов и полностью укладывается в лад «h» – эолийский) – содержит в себе целый ряд сложных линейных приемов контрапункта, придающих ей (теме) признак абсолютной мелодической слитности.

Далее экспозиция развивается по всем правилам создания классических фуг – тематический ответ в линии теноров проводится в доминантовой тональности – «fis» – эолийском, вслед за которым вступает тема в альтах и сопрано, соответственно в тональной последовательности «cis» – эолийском и «gis» – эолийском. Этот тональный план не является строго классическим, но и не нов – точно так же по квинтам строится фуга в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Бела Бартока. Этот принцип тональных надстроек по квинтам вверх называется «веерным», поскольку тональности проведенной темы раскрываются относительно друг друга по одному и тому же интервальному шагу, а эффект тонико-доминантового противопоставления темы усиливается, поскольку каждая следующая тональность является доминантой для предшествующей. В этом заключается один из самых загадочных парадоксов музыкального искусства – ведь доминанта к доминанте – это, с позиций исходного лада, субдоминанта, что недопустимо в классическом толковании естественного движения функций в музыкальном времени. Но в нашем случае сама продолжительность темы способствует феномену переосмыслиния позиции темы, проведенной в доминантовой тональности в основную. То есть, если тема проводится в доминантовой тональности достаточно долго, то слух начинает перестраиваться, ориентируясь на эту тональную позицию, как на основ-

ную. Противосложение в проведении темы в тенорах и альтах удержанное, а при вступлении сопрано превращается в свободный голос. Только одно противосложениедержано – мы продемонстрируем это далее в схеме экспозиции, а сейчас представим систему ладотональных сфер, в которых проводится тема – соответственно порядку вступлений голосов – басы, тенора, альты и сопрано (пример 54):

Пример 54



Если же представить себе общую для всей экспозиции ладотональность, то получится лад с тремя расщепленными ступенями (пример 55):

Пример 55



Таким образом, при восходящем веерном разворачивании голосов по чистым квинтам²¹, при условии диатонической структуры тематизма, общая ладотональность представляет собой лад «h» с переменной тонической терцией – что часто встречается в армянской музыкальной традиции – и расщеплением VI и VII ступеней, которые в ладах с минорной и мажорной краской имеют тенденцию к хроматическим коррекциям, зависящим от характера мелодии.

²¹ Можно предположить, что интервал в веерной развертке голосов может быть любой, а направление разворачивания тем вполне допустимо нисходящее.

Основные же ступени I-IV и V незыблемы, а если учесть, что вторая тоже неизменна то в ладовой структуре намечается определенная система функциональных ориентиров, взаиморасположение которых определяется позициями неизменных ступеней, а именно: мы имеем две пары ступеней, расположенных относительно друг друга в интервал большой секунды. Более того, следующий за большой секундой тон расщеплен (пример 56):

Пример 56



Эти две ладовые структуры абсолютно идентичны и указывают на внутриладовую симметрию: I-II ступени + III расщепленная и IV-V ступени + VI расщепленная. В определенном смысле, это строение лада можно считать трихордовым, в каждой из идентичных групп первые две ступени незыблемы, а третья всегда расщеплена. Оставшаяся в стороне от этой системной организации седьмая ступень тоже расщеплена, но ее расщепление объяснимо – при движении к тонике она повышается по естественным законам тяготения, а при мелодическом нисхождении остается натуральной и по тяготению обращена к VI ступени – натуральной либо видоизмененной при условии переменности краски лада – а именно, такой лад мы рассматриваем (имеется ввиду мажоро – минорная терция), и каждая из двух ее версий может быть либо натуральной, либо видоизмененной.

Рассматривая экспозицию фуги – первой части хоровой симфонии Александра Арутюняна, мы умышленно не упомянули инструментальный пласт партитуры. Между тем два достаточно активных инструмента – литавры и малый барабан – являются чрезвычайно важной композиционной основой первого раздела фуги. В чем же заключается функция этой линии музыкального процесса?

Первые восемь тактов, предвосхищающих начало хоровой фуги, представляют собой краткое ритмоинтонационное вступление к фуге. Однако особенность этого вступления в том, что оно извлекает из музыкального «небытия» интонационно-ритмический стержень, на котором держится вся первая часть симфонии. Речь идет не только о ритмопульсации но и об очень важном мотивном модусе, имеющем прямое отношение к ладовой структуре музыки. Рассмотрев ладотональную систему введения в процесс всех голосов смешанного хора и определив ее общеладовую структуру, мы имеем возможность определить системную взаимосвязь линии ударных с хоровым пластом. А взаимосвязь очевидна (пример 57):

Пример 57

The musical example consists of two staves of music. The top staff is for Timpani (Timp.) and the bottom staff is for Tambour (Tamb.). Both staves are in common time. The Timpani staff begins with a dynamic 'p', followed by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Tambour staff begins with a dynamic 'p', followed by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The music continues with similar patterns for both instruments.

Два момента в контрапунктическом сочетании литавр и малого барабана представляются существенными: во-первых – литавры задают ритмооснову вступления темы – ритмическая формула первого двутакта точно совпадает с ритмоформулой исходного двутакта темы; присутствие малого барабана, заполняющего паузы в партии литавр полифонично – и по признаку ритмической комплементарности, и по тембровому контрасту; во-вторых – и это очень важный фактор – ритмоинтонационная фигура в партии литавр построена на трех незыблемых ступенях выведенной нами общей для экспозиции ладотональности! Именно поэтому мы сначала представили читате-

лю структурные особенности хоровой партии первой части Симфонии, а затем обратились к рассмотрению инструментальной: теперь совершенно очевидно, что ладотональная система является общей для всех линий экспозиции. Но помимо этой для всего музыкального материала системной общности в экспозиционном разделе фуги есть еще одна особенность – композиционное сочетание двух разных полифонических движений. Вплоть до вступления альтовой партии, литавры неизменно повторяют исходный модус – правда, в той форме вариационности, которая не мешает узнаванию его интонационной формулы. То есть, это самое настоящее basso ostinato, на которое наслаждаются два проведения темы! И как вывод – нет сомнений в том, что Александр Арутюнян нашел уникальную форму совмещения в единой процессуальности имитационной и контрастной полифонических техник! Более того, продуманность всех элементов композиционного устройства экспозиции фуги, где учитываются не только единство структурной системы для всех линий, но и композиционное слияние двух принципиально противоположных техник контрапункта, вызывает восхищение, сочетаемое с удивлением – это образец одного из самых ярких музыкальных парадоксов! (Пример 58):

Пример 58

The musical score consists of six staves, each with a different vocal or instrumental part:

- S.**: Soprano staff.
- A.**: Alto staff.
- T.**: Tenor staff.
- B.**: Bass staff. This staff features lyrics: "пам нам нам нам нам на- нам нам". There are dynamics "mp" and "p" above the staff, and performance instructions "разн" (different) and "рз - рз -" (rhythms - rhythms -) below it.
- Tim.**: Timpani staff.
- T.**: Trombone staff.

The score shows various musical markings such as dynamic changes (mp, p), performance instructions (разн, рз - рз -), and articulation marks (accents, slurs). The bass staff (B.) is particularly prominent, illustrating the "basso ostinato" mentioned in the text.

para pa
have have ha - have have na - have have have have have ha -

Timpani: 3 3 3 3

Tenor: 2 2 2 2

Handwritten musical score for multiple voices and piano. The score consists of two systems. The top system starts with a dynamic of $p\acute{e}$. The vocal parts sing "name" and "nail". The piano part has eighth-note chords. The dynamic changes to $p\acute{e} - p\acute{e}$. The vocal parts sing "have na-nae nail name nail". The piano part continues with eighth-note chords. The dynamic changes to $p\acute{e}$ and then $p\acute{e}$ again. The vocal parts sing "name". The piano part ends with eighth-note chords.

$p\acute{e}$ - $p\acute{e}$

name nail have na-nae nail name nail

$p\acute{e}$ $p\acute{e}$

name

Handwritten musical score for multiple voices and piano. The score consists of two systems. The top system starts with a dynamic of $p\acute{e}$. The vocal parts sing "name" and "nail". The piano part has eighth-note chords. The dynamic changes to $p\acute{e}$. The vocal parts sing "have na-nae name have have have have have ha-have nail". The piano part continues with eighth-note chords. The dynamic changes to $p\acute{e}$. The vocal parts sing "name". The piano part ends with eighth-note chords.

$p\acute{e}$

name nail have have have have have ha-have nail

$p\acute{e}$

name

A handwritten musical score on five-line staves. The top staff consists of three vocal parts: soprano, alto, and tenor. The soprano part has lyrics "name name" and dynamic markings "mp piano". The alto part has lyrics "name name" and dynamic markings "f". The tenor part has lyrics "name name" and dynamic markings "f". The bottom staff is for "Timp." (timpani), which has dynamic markings "f" and "mp". The score includes various performance instructions like "pizzicato", "slurs", and "thrum".

Handwritten musical score for three voices and timpani. The vocal parts are in soprano, alto, and bass clef. The tempo is indicated as $\frac{2}{4}$ time. The vocal parts sing "name ha-ha name" in a repeating pattern. The first two measures show "name ha-ha name" followed by a dynamic instruction "pa-pa". The third measure shows "name name ha-ha name" followed by a dynamic instruction "pa-pa". The fourth measure shows "name ha-ha name" followed by a dynamic instruction "pa-pa". The vocal parts also include "name ha-ha name" in the middle of the third measure. The timpani part consists of eighth-note patterns. The bassoon part is indicated as "T-20" with a dynamic instruction "fp" and a "hip" marking.

Handwritten musical score for orchestra, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instruments (Timp., T-20). The vocal parts sing "na" in a repeating pattern. The Timpani (Timp.) and T-20 (percussion) provide rhythmic support. The score includes dynamic markings like "poco" and "f.". The vocal parts are written on four staves, and the instruments are on two staves below.

2

This is a handwritten musical score page. The top section shows four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano part. The piano part has two staves, one for each hand. The vocal parts have lyrics written below them. The bottom section shows a single staff for the Timpani (Timp.). The score includes dynamic markings like *mf*, *f*, and *p*, and various rhythmic patterns.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Timp.

mf

f

p

1

Handwritten musical score page 1. The top section shows three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics "nare" repeated. The bottom section shows two timpani parts (Timp. and T-20) with rhythmic patterns.

Soprano: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature. Alto: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature. Tenor: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature.

Timp.: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature. T-20: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature.

2

Handwritten musical score page 2. The top section shows three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) with lyrics "nare" and "na-hare". The bottom section shows two timpani parts (Timp. and T-20) with rhythmic patterns.

Soprano: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature. Alto: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature. Tenor: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature.

Timp.: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature. T-20: $\frac{2}{4}$ time signature, 2 measures of $\frac{7}{8}$ time signature.

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) and Timpani. The score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Bass. The vocal parts include lyrics such as "pe - a", "name ha - name name ha", "name pia-pa-pe", and "pe - parie". The Timpani part is indicated by a single staff with dynamics like "mp" and "f". The score is written on five-line music staves.

3

piano

have have have have have na-na-na na-na-na

Timp.

P.M.

T. ro

Marimba

mf

Приемов сложной полифонии в первой части Симфонии множество, но наша цель — отыскать такие, которые характеризовали бы

особенности творческого мышления композитора, а также те, которые можно считать уникальными.

Придерживаясь единого принципа диатоничности – в той ладотональной системе, которая нами представлена, и основываясь на закономерностях модальной, а не функциональной логики взаимозависимости голосов, Александр Арутюнян в качестве одного из приемов развития применил принцип полифонического расслоения голосов. Наиболее ярко это представлено в точке золотого сечения формы: смешение в октаву теноров и сопрано уже в следующем такте расплачивается в терцию – альт и басы как бы начинают тему, а затем перевоплощаются в подвижное противосложение (пример 59):

Пример 59

The musical score consists of two systems of music. The top system shows six vocal parts (three pairs of voices) on five-line staves. The voices are labeled 'нам' (nам) and 'на - нам' (на - нам). The bottom system shows instrumental parts: Timpani (Timp.), Trombone (T-20), Piatti (cymbals), Bassoon (Bass.), and Cello/Bassoon (Cello/Bass.). The score is in common time, with various dynamics and articulations indicated throughout the measures.

По существенному признаку – это иллюзия стретты, но самое интересное в том, что смешение вокальных голосов подсвечивается еще и маримбой и ксилофоном. Столь необычное смешение порождает эффект новизны, в значительной степени преодолевающий сложившуюся к этому разделу формы статичность ладотональной неизменности.

Принцип расслоения и далее становится одним из важнейших средств выразительности: например, в разделе кульминационного tutti, расслоение сопрано и теноров уже представлено в виде *divisi*, а

остинатность фактуры всей ударной группы подхвачены альтами, которые не только темброво смешиваются с литаврами, маримбой и ксилофоном, но и имитируют фактуру ударных. Назовем этот эффект условно тембровой имитацией (пример 60):

Пример 60

The musical score consists of two systems of music. The top system shows vocal parts with lyrics "нам . нам нам" and "на — нам нам на — нам" in a 2/4 time signature. The bottom system shows parts for Timpani, Cane-cl., fil., Marimba, T-70, and Cassat. The vocal parts are imitating the rhythmic patterns of the instruments below them.

Top System:

- Measure 1: "нам . нам нам" (Vocal 1), "на — нам нам" (Vocal 2), "на — нам" (Vocal 3)
- Measure 2: "нам нам" (Vocal 1), "на — нам" (Vocal 2), "на — нам" (Vocal 3)
- Measure 3: "нам нам нам" (Vocal 1), "на — нам нам" (Vocal 2), "на — нам" (Vocal 3)
- Measure 4: "нам . нам нам" (Vocal 1), "на — нам нам" (Vocal 2), "на — нам" (Vocal 3)

Bottom System:

- Timpani:** Shows rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.
- Cane-cl. (Can-ell):** Shows rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.
- fil. (fil.):** Shows rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.
- Marimba:** Shows rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.
- T-70:** Shows rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.
- Cassat:** Shows rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Hand clapping patterns:

Timpani, Sif., Marimba, T-10, Cassa musical parts:

В разделе репризы, где композитор ввел уже полноценный прием стреттного проведения темы, есть редко применяемый в хоровой практике прием «тотального голосоведения» (так его называл Игорь Стравинский) – *risposta* начинают басы и передают свою партию тенорам, а затем эта передача логической линии повторяется. Это один из приемов раскрашивания мелодии разными красками (пример 61):

Пример 61

Следует обратить внимание и на то, что basso-ostinato в партии литавр вновь присутствует, исполняя теперь роль образной реминисценции, своеобразной драматургической арки к началу части. В коде Александр Арутюнян вновь использовал Quasi – странный прием, проводя заглавный мотив темы через все голоса, но лишив саму тему продолжения. Это оригинальный прием завершения части на «зависшей» в мелодии квинте, создающей ощущение ожидания. Так композитор раскрыл форму к ее циклическому продолжению, причем на эффекте угасающего «шелеста» большой тарелки, на которой играют метелкой, тихого барабанного боя, подсвечивающего « зависшую» квинту «fis» колокольчика и ставящей последнюю полуточку, полузаляпую в завершении части (пример 62):

Пример 62

The musical score consists of two systems of four staves each, representing different instruments. The instruments are labeled on the left: B., Timpani, Tambourine, and Piatti.

System 1:

- B.**: The first staff has a tempo marking. It contains the lyrics "на — нам нам нам нам нам нам нам". The second staff is silent.
- Timpani**: The first staff has a dynamic marking **p**. The second staff has a dynamic marking **mp**.
- Tambourine**: The first staff has a dynamic marking **mp**. The second staff has a dynamic marking **pp**.
- Piatti**: The first staff has a dynamic marking **p**.

System 2:

- B.**: The first staff contains the lyrics "на — нам нам нам". The second staff is silent.
- Timpani**: The first staff has a dynamic marking **p**. The second staff has a dynamic marking **pp**.
- Tambourine**: The first staff has a dynamic marking **pp**. The second staff has a dynamic marking **(истолк. метелкой)**.
- Piatti**: The first staff has a dynamic marking **p**.

٤٢

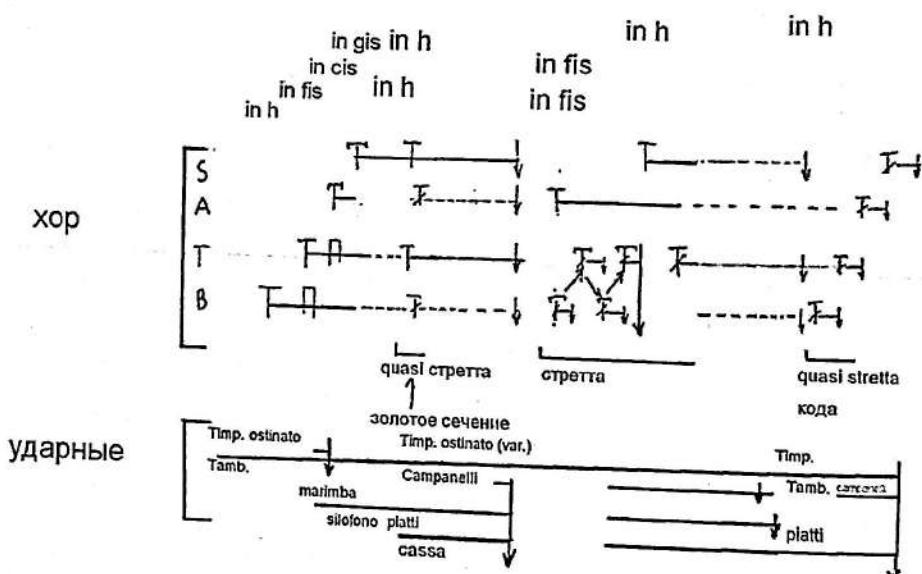
69 3 2
 hau hau hau
 mp
 hau re

Timb.
 Piatti
 T-20
 C-helli

Tim.
 T-20
 Piatti
 C-helli

Теперь приведем общую схему фуги (схема 4). Общая модель хоровой фуги следующая: это однотональная, двухчастная фуга, наслойенная на пласт ударных, в основном, исполняющих функцию либо тембровых подсветок хоровых партий, либо линии basso ostinato, протянувшейся почти на весь музыкальный процесс. В форме соблюдены пропорции, связанные с золотым сечением, а также есть признак репризности – в середине второго раздела есть реминисцентный возврат к соло литавр, которое предшествовало началу фуги. Особый интерес представляет собой смешение имитационной и контрастной ориентации на модальность при использовании веерной развертки голосов в экспозиции.

Схема 4



T - Тема

f - усеченная тема

- - - - - свободные голоса

↓ - завершение линии

Вторая, хоральная часть второй симфонии Александра Арутюняна выстроена по принципу функциональной дифференциации мужского и женского составов хора, причем это разграничение имеет явно драматургическую подоплеку. В композиционном плане музыкальный процесс сочетает в себе траурное шествие с элементами жанра «плач», восходящего корнями к фольклорным обрядовым действиям. С точки зрения драматургии, ярко выраженная музыкальная символика ассоциативно идентифицируется с картиной ритуала погребения героя –держанно трагический траурный марш в линиях мужского хора, сопровождаемый печальной перекличкой кратких скорбных фраз между линиями альтовых голосов и партией сопрано, со всей очевидностью представляется перцептуально зrimым и вполне однозначно трактуемым образом: это почести, отдаваемые герою произведения. И если в первой части персонификация героя явно не осуществилась – то есть в фуге образность в большей степени связана с позитивной картиной жизни, в которой нет трагического начала, то вторая часть абсолютно контрастна первой – своей трагичностью, которая в контексте с почти гимнической музыкой воспринимается как две вехи человеческой судьбы – жизнь героя и его гибель.

Заданный группой ударных пунктирный ритм отозвался имитацией в группе мужского хора. Имитация же крайне необычная: в самой группе ударных наметились две линии: ритмоформула траурного шествия $\text{J} \text{ J J J}$ и наслаждающаяся на нее более широкая ритмоформула J.. J J.. J , которая при вступлении хора станет основой ритма хорала (пример 63):

Пример 63

II

Adagio

S.

A.

T.

B.

Temp.

cassa

piatti

T.-B.

campana

sif.

Marimb.

13

Handbell notation:

P. —

have have ha-have nam nam ha-have

have have ha-have have have ha-have

Instrumental parts:

Timpani: $\text{F} \quad \text{p}$

Cassa: $\text{f} \quad \text{p}$

Piatti: /

T-ro: /

C-nelli: /

Piano: /

Ритм траурного шествия, проходящий каноном в партиях литавр и малого барабана²², постепенно проникает в фактуру мужского хора – в его хоральный склад. Этот эффект обеспечивает имитационный «подсказ» литавр, который инициирует переход ритмоосновы траурного марша в хоровой пласт (пример 64):

Пример 64

14

The musical score for Example 64, page 14, features two systems of musical staves. The top system contains four vocal parts, each with a melodic line and lyrics in Russian: 'нам' (NAM). The bottom system contains four instrumental parts: 'Timp.' (Timpani), 'Cassa' (Cassone), 'P-ti' (Percussion), and 'T-ro' (Timpani). The vocal parts begin with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the instrumental parts play sustained notes or simple patterns.

²² Эти два инструмента с начала симфонии являются лидерами группы, поскольку часто берут на себя стержневую линию в процессуальности.

Handwritten musical score for a vocal piece. The score consists of two systems of music. The top system has four staves, each with a vocal line and lyrics written below it. The lyrics are: "nare", "na-hale", "ha-ha-hale", "na-hale", "nare", "na-hale", "ha-ha-hale", "na-hale", "nare na-hale", "na-hale", "ha-ha-hale", "na-hale", "nare na-hale", "na-hale". The bottom system has three staves, each with a dynamic marking (P) and a tempo marking (marked "rallentando").

После установившейся в мужском четырехголосии ритмической опоры траурного шествия вступают альты с очень широкой кантиленой, последовательно опевающей различные ступени «g» — эолийского, который чуть ранее в партии мужского хора проявился в виде мажоро-минорного лада, отчасти подобного тому, который был использован композитором в первой части (пример 65):

Пример 65 а, б

а)

The image shows a handwritten musical score consisting of two main sections. The top section, labeled '(A)', contains five staves of vocal music. The vocal parts are written in a rhythmic style with various note heads and rests. Below each staff, lyrics are written in Russian: 'на-на-на-на-на-на' for the first three staves, and 'на-на-на-на-на-на' for the last two staves. The fifth staff is mostly blank. Above the vocal parts, there are several horizontal lines with small vertical dashes, likely indicating dynamic markings or performance instructions. The bottom section of the score includes labels for 'Timp.' (Timpani) and 'Piatti' (Cymbals), positioned above their respective staves. The Piatti staff has two short, curved strokes. The entire score is written on a grid of five-line staves.

(A)

ha-ha-ha-ha ha-ha-ha
 ha-ha-ha-ha ha-ha-ha
 ha-ha-ha-ha ha-ha-ha
 ha-ha-ha-ha ha-ha-ha
 ha-ha-ha-ha ha-ha-ha

Tim.
 Cello
 Piatti
 Tromba
 Piano

2 b9 (A) 2 b9 (A)

na - na - haile na - haile na - na - haile na - haile
 ha - ha - haile na - haile ha - ha - haile na - haile
 na - ha - haile na - haile na - haile ha - haile
 ha - ha - haile na - haile ha - na - haile na - haile

Temp.

Timp.

2 2 2 2

mp mp mp mp

Piatti

2 2 2 2

mp mp mp mp

Marimba

mf mf mf mf

6)

16

mp

(A)

This page contains two systems of musical notation. The top system consists of five staves, each with a vocal line. The vocal lines feature various rhythmic patterns and lyrics consisting of the words "ha-ha-hall" and "na-hall". Some notes have fermatas above them. The bottom system is for the timpani (Timp.), indicated by a large label on the left. It shows a single staff with a continuous bass line. Measure numbers 3 and 4 are present above the staves.

Timp.

This section shows the continuation of the timpani part from the previous system. It features a single staff with a continuous bass line. Measure numbers 3 and 4 are present above the staves. The notation includes various dynamic markings such as *mp* (mezzo-forte) and *mf* (mezzo-forte).

Handwritten musical score for a vocal quartet (SATB) with piano accompaniment. The score consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano line.

System 1: Vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B). The piano part has a melodic line and harmonic chords. The vocal parts sing "ha-ha-ha-hall".

System 2: Vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B). The piano part has a melodic line and harmonic chords. The vocal parts sing "ha-ha-ha-hall".

System 3: Vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B). The piano part has a melodic line and harmonic chords. The vocal parts sing "ha-ha-ha-hall".

System 4: Vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B). The piano part has a melodic line and harmonic chords. The vocal parts sing "ha-ha-ha-hall".

A handwritten musical score page featuring five staves. The top staff is for the piano, with dynamics 'mp' and 'f' indicated. The second staff is for the bassoon, with dynamics 'm.m.' and 'mf'. The third staff is for the alto, with dynamics 'm.m.' and 'mf'. The fourth staff is for the cello, with dynamics 'm.m.' and 'mf'. The bottom staff is for the double bass, with dynamics 'm.m.' and 'mf'. Measure 2 starts with a piano dynamic 'mp'. Measures 3 and 4 begin with a bassoon dynamic 'm.m.'. Measure 5 begins with an alto dynamic 'mf'. Measures 2 through 5 end with a piano dynamic 'f'.

на-на-наш на-наш
на-на-наш на-наш
на-на-наш на-наш
на-на-наш на-наш
на-на-наш на-наш

Temp.

Piatto

(ч. пал.)

mp

В последнем примере (б) наглядно представлена внутрихоровая дифференциация – мужской хор продолжает линию траурного марша, полные драматизма фразы альтов и сопрано – не что иное, как опосредованная реконструкция фрагментов траурных обрядов армянского народного творчества.

Очень интересна модель формообразования: эпизод, связанный с траурным шествием, плавно перетекает в средний эпизод, где ритмоформула траурного марша уже изжила себя, а распевы женской части хора приобрели характер контрастно-полифонического письма (пример 66):

Пример 66

poco a poco animando

(A) (A) (A) (A)

poco a poco animando

Tim.

Cello

Piatti

T-20

poco a poco cresc.

mp

mp

mp

mp

Camp-Wi

PIANO

mf

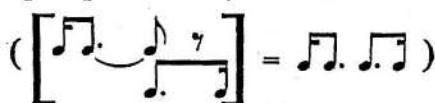
bd

bp

Timpani
 Bassoon
 Piccatti
 Trombone
 Sib.
 Marimba

Мы привели пример наиболее развитой полифонической фактуры – это восходящая каноническая секвенция, в которой мужские

и женские голоса попарно удвоены октавно в шахматном порядке: сопрано удвоено тенорами, а альты – басами. В этой фактуре есть еще одна пара удвоений – вся хоровая фактура в точности повторена в партии фортепиано, что является приемом чисто тембровой драматургии: уплотнение хора краской фортепиано на фоне последовательного подключения практически всех ударных готовит зону кульминации всей части. В кульминации Александр Арутюнян применил прием ритмического обострения, введя в ткань ломбардскую ритмоформулу на сильной и относительно сильной долях такта, которая в сочетании с несовпадающей с ней пунктирной ритмикой образует пространственную модель так называемого необратимого ритма²³



(пример 67).

Очень важно констатировать, что сопряжение обратных друг другу ритмофигур осуществлено в форме полифонического имитирования: прямой ломбардской фигуре в хоре отвечает пунктирная фигура в партии литавр. Тембровым «посредником» в этой игре хоровой и ударной группы служит партия фортепиано, в начале кульминации дублирующая хоровую фактуру, сближая ее с характером группы ударных. Вторым фактором этого сближения является сама хоровая фактура, имитирующая появившийся задолго до кульминации ритм траурного шествия. Заметим, что в приведенном примере – в его предпоследнем такте – есть случай вкрапления необратимого ритма уже в саму хоровую фактуру. Но самым эффективным фрагментом кульминационной зоны стало введение колокольного перезвона, положившего начало серии хоровых имитаций и ставшего апофеозом драматического напряжения части и, скорее всего, симфонического цикла (пример 68).

²³ Это термин Оливье Мессиана, который часто пользовался симметричными ритмофигурами. Смысл термина в том, что ритмофигура в ракоходе такая же, как и в прямом движении.

Пример 67

18

Handwritten musical score for orchestra and piano, page 18. The score includes parts for harps, timpani, coda, piatti, T-20, sib., marimba, and piano. The harp parts feature sustained notes with "harp" written below them. The piano part at the bottom includes dynamic markings like ff, f, mp, and b.

Instrumentation:

- Timp.
- Coda
- Piatti
- T-20
- Sib.
- Marimba
- Piano

Пример 68

The musical score consists of two systems of music. The top system features three vocal parts labeled (A), (B), and (C) on staves with lyrics: "ha-ha-ha-ha", "na-na-na-na", and "na-na-na-na". The bottom system lists instruments and their dynamics: Timpani (ff), Bassoon (poco a poco crescendo), Piatti (tremolo), Trombone (trill), Sib. (mp ff), Marimba (imp ff), Vibraphone (ff), Cello (f), and Campane (f).

(A)

(B)

(C)

ha-ha-ha-ha na-na-na-na na-na-na-na

Timpani ff

Cassa poco a poco crescendo

tremolo

Piatti ff

Trombo trill

Sib. mp ff

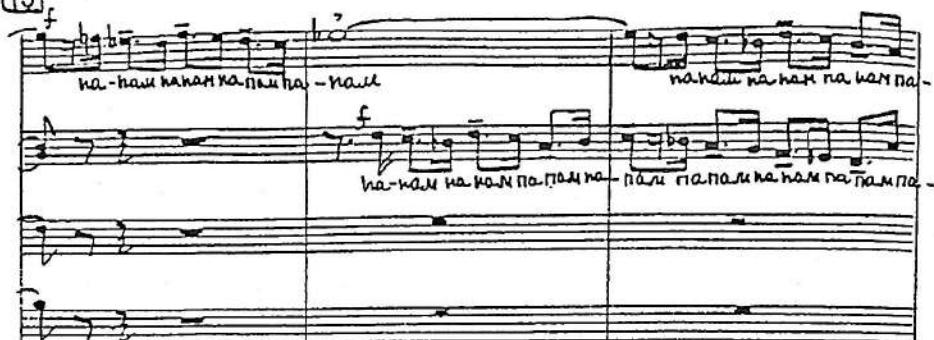
Mar. imp ff

Vib.

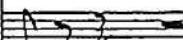
Cello f

Campane f

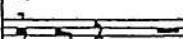
19



Tim.

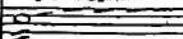


ff



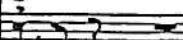
ff

матёлкой

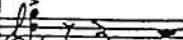


ff

T-10

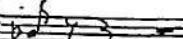


Sil.



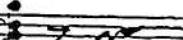
ff

Mar.



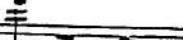
ff

Vib.



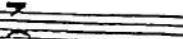
ff

C-lli



ff

Campane



ff

Разрядка напряжения осуществлена также изысканным полифоническим приемом – канонической секвенцией в партиях сопрано и альтов, умиротворившей последнюю риспосту в серии кульмиационных имитаций, приведенную в басах. Яркий тембровый контраст – от

густых звучаний басов к мягким женским голосам – представляет собой образное просветление, предвосхищающее репризный раздел – драматургическую ретроспективу, которая с позиций восприятия уже не само трагическое событие, а воспоминание о нем (пример 69):

Пример 69

The musical score consists of two systems of staves. The top system features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are written below each vocal line. The bottom system includes several instrumental parts: Timpani (Timp.), Caisse (Casse), Piatti (Piatti), Double Bass (U-bass), Vibraphone (Vib.), C-nelle (C-nelle), and Campana (Campana). The score uses a mix of traditional musical notation and expressive markings like slurs, dynamics (e.g., f, ff, mf), and performance instructions.

Vocal Parts (Top System):

- S.:** - на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле
- A.:** - на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле
- T.:** на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле
- B.:** на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле на-ле

Instrumental Parts (Bottom System):

- Timp.:** (drumming patterns)
- Casse:** (cassowary-like sounds)
- Piatti:** (cymbal patterns)
- U-bass:** (double bass line)
- Vib.:** (vibraphone line)
- C-nelle:** (c-nelle line)
- Campana:** (bell line)

20

na-hall-na-hall na-hall-na-hall

na-hall na-hall-na-hall

na-hall-na-hall

(A)

mp

p

f

na-hall na

p

na-hall na

na-hall na

na-hall na

na-hall na

na-hall na

A handwritten musical score for orchestra on eleven staves. The score includes sections for strings (Timp., Violin, Cello, Double Bass), woodwinds (Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (French Horn, Trombone, Trumpet), and percussion (Drum). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first measure shows dynamic markings: 'Temp.' with a metronome mark of 120 BPM, a forte dynamic, and a fermata over the first two staves. The second measure shows a dynamic of 76 and a crescendo line. The third measure shows a dynamic of 72 and a piano dynamic. The fourth measure shows a dynamic of 70 and a decrescendo line. The fifth measure shows a dynamic of 68 and a forte dynamic. The sixth measure shows a dynamic of 66 and a decrescendo line. The seventh measure shows a dynamic of 64 and a forte dynamic. The eighth measure shows a dynamic of 62 and a decrescendo line. The ninth measure shows a dynamic of 60 and a forte dynamic. The tenth measure shows a dynamic of 58 and a decrescendo line. The eleventh measure shows a dynamic of 56 and a forte dynamic.

Просветление осуществлено еще и инструментально – в ре- призном разделе сохранились лишь литавры, малый барабан и ма- жорное субдоминантовое трезвучие у vibraphона – просветленный отблеск ранее отзвучавших колоколов (пример 70):

Пример 70

ка-на-на-шпан-на-на-на
ка-Пан-на-шпан-на-на-на
ка-на-на-на-на-на-на-

Типр.

T-го

Vib.

Определим форму как сложную трехчастную, в целостности – контрастно полифоническую, но со встроенными в процесс приемами достаточно сложного имитационного письма, существенно влияющего на общую драматургию части. Во второй, хоральной части симфонии Александра Арутюняна, так же, как и в первой, сочетаются два различных типа полифонического письма, но если в первой части императив принадлежал имитационной форме изложения идеи, к которой контрастное письмо было присовокуплено, то во второй части, наоборот – в контрастно полифоническое письмо «встроены» элементы имитационной полифонии. Сама же имитаци-

онная полифония представлена во второй части весьма сложными приемами, наиболее существенными из коих являются две канонические секвенции и имитационная реконструкция фигур с необратимой ритмоформулой.

Третья часть симфонии образно представляет собой блестательный образец жизнеутверждающей музыки, в которой просматриваются два тематических начала: первое – это претендующий на тематическую значимость многократно повторяемый в нисходящей или восходящей версии мотив, однозначно воспринимаемый как проявление эмоции ликования, и светлая тема, похожая графически на тему фуги из первой части (пример 71):

Пример 71 а, б

а)

The musical score consists of two systems of music. The top system shows vocal parts with lyrics: 'TAM-di TAM-di TAM-di TAM-di' in the first measure, followed by 'TAM-TU TAM-TU TAM-TU TAM-TU' in the second measure, and so on. The bottom system shows parts for Timpani, T-nos, Cassa, Fag., and Muzim. The score is in common time, with various dynamics and articulations indicated.

6)

A handwritten musical score page featuring two staves. The top staff is for voice, with lyrics written below the notes: "dim", "dim di diri dim", and "di - m". The bottom staff is for Timpani (T-10), showing rhythmic patterns with various dynamics and rests.

Handwritten musical score page 23. The top section shows vocal parts with lyrics: "Tu-jun-hee Tu-pu-nu Tu-jun-hee Tu-pu-nu Tu-hee Tu-hee Tu-hee Tu-hee Tu-hee". The bottom section is an instrumental score for Timpani (Timp.), Trombone (T-ho), Cello (c-ello), Vibraphone (Vib-fono), Bassoon (B), and Piano. The piano part includes a dynamic marking "mf". Measure numbers 3 and 4 are indicated above the staff.



Handwritten musical score page showing instrumentation and dynamics. The instruments listed are Timp., T-no, Cam-elli, Vibr-fono, and A. Dynamics include *mp*, *f*, and *p*. The score includes multiple staves for different instruments.

Тема, искрящаяся жизненной силой, достаточно продолжительна и изложена в экспозиции тоже веерно по схеме:

S «in H»

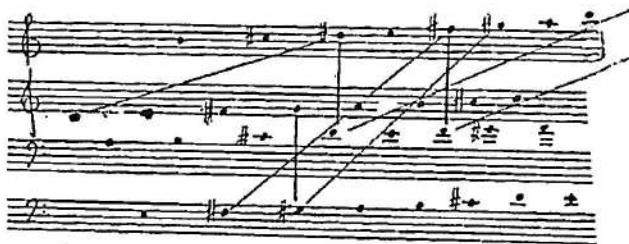
A «in D»

→ T «in A»

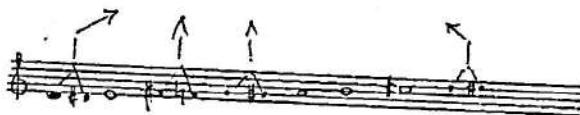
→ B «in E»

Несмотря на то, что сопрано вступило позже остальных голосов и позиционно выше них, ее абсолютная тональная позиция точно укладывается в систему нисходящих по квартам вниз позиций, и в этом угадывается аналогия с экспозицией первой части. Индивидуальное зерно темы, несмотря на иную метроритмическую организацию, тоже подобно теме фуги из первой части. Отличие лишь в том, что схема вступлений в фуге была направлена по квинтам вверх, а в финале – по квартам вниз, в то время как общеладовая основа теперь предполагает наслаждение четырех мажорных ладов, позиционно размещенных по нисходящим квартам, что, в сущности, точно повторяет ряд восходящих по квинтам вверх тональных позиций. Воспользуемся той же методикой определения общеладовой структуры, которой мы пользовались при анализе в первой главе (пример 72):

Пример 72



расщепленные ступени



В данном случае незыблемыми оказались II, V, VI и VII ступени. Но если представить себе этот звукоряд от ноты «си» – ведь последнее проведение в сопрано как будто бы возвращает нас к исходной тонике первой части, то ладовая система почти совпадает с той, в которой сочинена вся первая часть; исключение составят только V ступень – она расщеплена, и VII – она теперь незыблема (пример 73):

Пример 73



Это сходство, скорее всего, не случайно – выстраивая схему вступлений голосов по квартам вниз, Александр Арутюнян стремился в последнем проведении вернуться к исходной тональности «ин h», а в этом движении мы как бы движемся вспять, к истоку, и если выстроить полный квинтовый ряд от «си», то получится, что четыре последних тональности совпадают со схемой вступления голосов в финале:

H – fis – cis – gis – dis – ais – f – c – g – (D – A – E – H)

Несовпадение же ступеней в ладовом звукоряде связано со сменой лада минорной краски на лад с мажорной терцией. Таким образом, факт своеобразного достижения исходной тональности в финале на самом деле – явление одного логического порядка с архитектоникой проведения тем в первой части симфонии.

Правда, форма финала не является фугой, но в экспозиционном и репризном разделе композитор широко использует практику фугато – в проведениях темы и даже ее фрагментов и имитаций при перекличках тематического “зерна ликования”.

Весь средний раздел представляет собой серию хоровых перекличек кратких мотивов, что очень напоминает антифонное пение (пример 74):

Пример 74

A handwritten musical score consisting of three staves, labeled A, B, and C, arranged horizontally. Each staff has five lines and a dashed middle line. The first two staves begin with a treble clef, while the third begins with a bass clef. Measures are indicated by vertical bar lines. The vocal line consists of single notes with stems and dots above them. The lyrics "Tu - pum" are written below each note. The first two staves end with a fermata over the last note. The third staff ends with a fermata over the first note of the next measure. The score is signed "delice P." at the top right.

A handwritten musical score on five systems of five-line staves. The instruments listed are Timp., C-harlio, Vibr., and X. The score includes dynamic markings such as p , f , and mp , and performance instructions like \rightarrow and \circ .

Timp.: The first system shows a dynamic p followed by a dynamic mp .

C-harlio: The second system shows a dynamic f followed by a dynamic mp .

Vibr.: The third system shows dynamics p , f , and p with a \rightarrow symbol.

X: The fourth system shows dynamics p and p with a \rightarrow symbol.

(A)

Flute (Fl) parts:

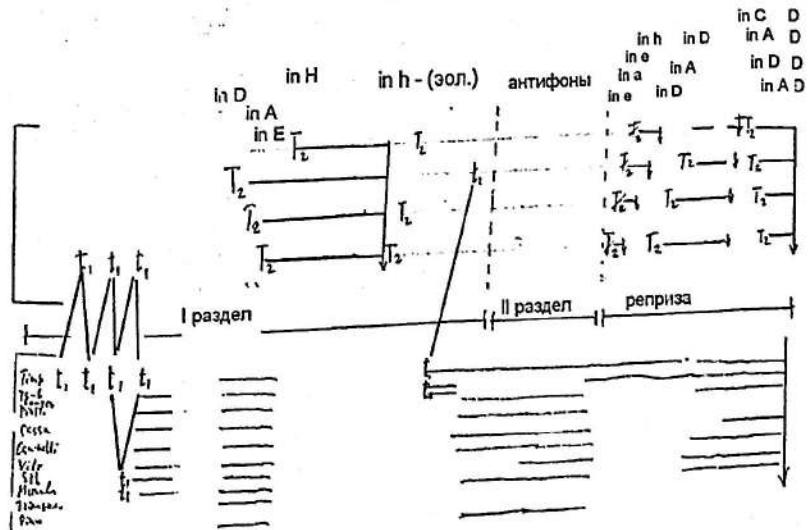
- Measure 1: Dynamics ff, Articulation marks.
- Measure 2: Dynamics ff, Articulation marks.
- Measure 3: Dynamics ff, Articulation marks.

Bottom section instruments:

- Timpani (Timp.)
- Cello/Bass (C-nelli)
- Double Bass/Vibr. (Vibr.)

Приведем полную схему 3 части симфонии (схема 5):

Схема 5



Из схемы следует, что тональный план финала намного сложнее, чем в первой части, и это компенсирует упрощение формы – несмотря на обилие проведений тем, они не более чем серия имитации или фугато, что объяснимо необходимостью в более интенсивном, чем в первой части, движении сохранить единый тонус. Образ празднества, вселенского ликования требует широких «плакатных» приемов письма. Вместе с тем, структурная целостность цикла заложена в сходстве тем и тональном плане, который развивается, как мы уже продемонстрировали, весьма интенсивно и системно.

Но есть еще одно наблюдение, определяющее в каком-то смысле характер полифонического мышления Александра Арутюняна. Подход к проблеме цикличности, отмеченный нами в первой главе, был подобным же. В крайних частях Полифонической Сонаты тематизм проистекал из одного и того же интонационного ядра, средний раздел был инstrumentальным воплощением хорала, а форма первой части – инвенция – была более простой, чем заключительная фуга. В хоровой симфонии более простое формообразование осуществлено в третьей части, и это была драматургическая необходимость: первая часть – фуга – по форме более сложна, но по показателям тонального плана проще финала, а средняя часть – хоральная, хоть и с элементами имитационной техники. То есть, в значительной степени, композиционные особенности формы Хоровой Симфонии и Полифонической Сонаты подобны, и в этом видится некий общий принцип мышления композитора.

В деталях же конструктивного уровня ощущается определенная алгоритмичность, и в первую очередь это относится к подобию заглавных тематических зерен и в раскрытой нами системе ладотональных совпадений.

«СКАЗАНИЕ ОБ АРМЯНСКОМ НАРОДЕ»

Исследование ряда произведений Александра Григорьевича Арутюняна выработало у автора данной публикации определенный навык – раскрывая партитуру или клавир, всегда появляется желание отыскать в графике композитора скрытую в затейливости нотных строк загадку. Так, в исследовании Хоровой Симфонии удалось почти случайно раскрыть тайну тонального плана, скрытого за принципом веерного способа разворачивания пропаст и риспост в крайних разделах формы.

Приступая к рассмотрению этого грандиозного произведения, объявленного композитором как вокально-симфоническая поэма, представляется важным определить, как распределены функциональные нагрузки на группы оркестра, линии солистов, партии хора и предназначение чтеца в этом, несомненно, синтетическом сведении поэтического слова с музыкальной процессуальностью. Несмотря на то, что наша исследовательская цель предполагает лишь один аспект изучения – отследить применяемые композитором полифонические средства выразительности, мы все же в общих чертах представим композиционные особенности партитуры, что нам позволит увязать найденные приемы контрапункта с художественной задачей, поставленной композитором.

Композиционный принцип, выбранный композитором, существенно отличается от общепринятой в музыкальном искусстве формы: симфонические поэмы, как правило, сочиняются в форме сонатного allegro, и если спроектировать эту норму на аналогичное произведение вокально-симфоническое, то очевидно, что оно должно быть сочинено по всем канонам того же сонатного allegro. Циклические вокально-симфонические произведения представляют иной жанр: кантатно-ораториальный. Чем же объяснить факт сочинения Александром Арутюняном вокально-симфонической поэмы в форме четырехчастного цикла? Ответ очевиден – введение в музыкальный процесс чтеца, предваряющего каждую из частей, приближает это полотно к литературно-

му жанру – стихотворной поэмы, что является своеобразным прорывом в практике сочинения музыкальных поэм (любых, в том числе и инструментальных). И в этом смысле, музыкальный материал этой Поэмы Александра Арутюняна более подобен своему литературному аналогу – поэме поэтической. Именно это необычайное качество ляжет в основу нашего анализа, поскольку полифоническое письмо сродни поэтическому. Не будучи голословными, приведем несколько аналогий:

1. Любая имитация поэтична в своей природе: как в стихотворных строфах число слогов подчинено определенной числовой логике, так в имитациях всегда сохраняется единый для пропости и риспости ритм. Нарушение ритмоорганизации лишает риспосту эффекта подобия в значительно большей степени, чем изменение интонации²⁴.
2. Имитации подобны поэтической рифме, переклички различных по высоте звука и тембру голосов не что иное, как музыкальная рифма, поскольку именно рифма в сочетании с ритмоструктурой поэтических строк придает стихотворной речи признак музыкальности. Существует даже литературное понятие – музыка стиха, а поэты, придавая своим стихам предельную выразительность, читают их нараспев.
3. В стихосложении наиболее высоким стилем считается тот, в котором есть признак некоторого нарушения симметрии в произнесении разных строк и присутствии так называемой “неправильной” рифмы – рифмы, в которой фонемы, завершающие родственные строки, неточны, но подобны. Переведя эти поэтические каноны на язык музыки, мы получим преодоление квадратности и взаимоуравновешивание разновеликих музыкальных фраз – главные признаки полифонического письма, а также разные по смыслу кадансы, обладающие при этом ритнической схожестью.

²⁴ Существуют даже т.н. ритмические имитации, сохраняющие в risposta только ритмооснову proposta.

4. И, наконец, стихотворное понятие междустрочья – когда за реальными словами скрыт истинный смысл стиха, домысливаемый читателем. Весь музыкальный материал любого произведения всего лишь внешняя часть в нем выраженного смысла, сама же музыкальная образность расположена в сфере звуковой, в том музыкальном зазеркалье, которое породили реальные звуки, но образы, ими порожденные, это субстанция не материальная, а духовная, возникающая в перцепции и в значительной степени зависимая от индекса интеллекта и нравственного статуса души личности, эту образность воспринимающей.

Величайший писатель и мыслитель XX века Томас Манн в своем бестселлере «Доктор Фаустус» выразил эту мысль очень точно: «Возможно, что таково сокровенное желание музыки: быть вовсе не слышимой, даже не видимой, даже не чувствуемой, а, если б то было мыслимо, воспринимаемой уже по ту сторону чувств и разума, в сфере чисто духовной. Но, прикованная к миру чувств, она вынуждена стремиться к еще более сильной и обольщающей чувственности».

Итак, рассматривая приемы полифонии, которыми воспользовался композитор, постараемся спроектировать их на своеобразие музыкально-поэтической цикличности, зная, что Александр Арутюнян неизменно продумывает любую свою композицию не только в плоскости обычной линейной логики, но и просчитывает внутрилогические связи элементов композиции, не воспринимаемые при непосредственном прослушивании, но служащие идеи полноценной и глубинной целостности произведения. А поскольку музыкальная поэтика воплощается в первую очередь через принципы полифонической техники, а это мы уже установили, то искать ее (поэтики) признаки мы будем в сферах контрапунктического письма. При этом мы, конечно же, остановимся лишь на наиболее наглядных примерах этого музыкального феномена.

Предвестником первой музыкальной части поэмы «Покинутые очаги» стали эпиграфы, авторство коих принадлежит поэтам Сильве Капутикан и Геворку Эмину:

*В горах миролюбивый жил народ,
Земле библейской свет и мир несущий,
Он камню душу отдавал и пот
И выжимал из камня хлеб насущный...*

*И ежечасно седого бога на землю зовя,
Выпрашивал он мира, блага, счастья
Сперва для всех, а после для себя.*

Заметим, что в самом музыкальном эпизоде поэмы солист-тенор и хор поэтического текста лишены, то есть стихотворный текст эпиграфа, прочитанный чтецом, и является содержанием далее звучащей музыки. Этот принцип придания музыке смысла, предвосхищая ее стихотворным эпиграфом – явление редкое, а в данном случае вообще крайне редкое, поскольку в музыкальном процессе присутствуют и солист, и хор, но они распевают лишь эмоциональные восклицания «Вай, лэ, лэ», часто встречающиеся в армянском фольклоре. Иными словами, две поэтические строфы, с точки зрения логики этого произведения, абсолютно адекватны содержательности стиха. Но стих сам по себе символичен, и главное, в нем – воплощение образа армянина-труженика, живущего на клочке библейской земли, душой всегда обращенного к Богу с мольбой о счастье для народа и лишь затем для себя. И это – в музыкальном воплощении – настоящий гимн Труду и Создателю. Как же композитор выразил эту мысль в звучании симфонического оркестра, солиста и хора?

Первая же страница партитуры представляется ответом на этот вопрос – и ответом вполне конкретным: мы видим, а те кто умеют, еще и слышат два явно противоположных образа, совмещенных в единый диалог: яркую унисонную интонацию, основанную на повторах ломбардской фигуры в тембрах всех деревянных инструментов, валторн и струнных (без контрабасов), в которой последняя нота вытянута в долгий бурдон, завершившийся ярким кадансом, и «встроенный» во внутрь бурдо-

ном остродиссонантный репетитивный аккорд всей «тяжелой» меди, ударных и контрабаса (пример 75):

Пример 75

1. ПОКИНУТЫЕ ОЧАГИ
Л.КЧ.Ц' О.ЯЦЫНЬР

Moderato, con collera

Piccolo
2 Flauti
2 Oboe
Clarinetts (B)
2 Bassoon
4 Corni (F)
4 Tromba (B)
Trombone
Tuba
Timpani
Tamburo
Platzi
Cassa
Arpa
Tenore solo
Coro
Violini I
Violini II
Viola
Violoncello
Contrabassus

Moderato, con collera

A page of musical notation for orchestra, featuring ten staves of music divided into three measures each. The staves include various instruments like flutes, oboes, bassoon, strings, and brass. The notation uses a mix of standard musical symbols and unique, expressive markings such as wavy lines and dots. The page is numbered 38 at the bottom left.

1
 1
 II
 IV
 III
 V
 T-ro
 P-II
 C.

Проецируя содержание слов чтеца на музыку, мы, несомненно, представляем себе мотивное обращение ко Всевышнему и образ самого Господа, воплощенного в грозной и предельно динамичной фактуре медно-духовой группы. С точки зрения полифонической техники, это однозначно трактуемая контрастная полифония пластов – яркому и выразительному унисону противопоставлена репетитивность божественных и непрекаемых фанфар. Если же просмотреть подряд весь эпизод, то это не что иное – по аналогии – как музыкальное четверостишие с чуть «выпавшими» за пределы равенства третьей и четвертой строками. В сравнении с законами поэтической практики – это и есть те самые «неправильные» рифмы, придающие особую выразительность стилю повторностью некоторых слов. В музыке подобная репетитивность, как и в данном случае, служит утверждению образа – при троекратном повторе мотивного обращения к Богу, так и видятся воздетые к небесам руки молящегося. И так же, как в настоящем четверостишии, между строками пауза, столь краткая, что подобна вздоху перед неоднократно и эмоционально высказываемой фразой.

Уже в следующей музыкальной строфе слышен человеческий голос. Голос (тенор) лишен слов, да они и не нужны, образ во всей своей полноте выражен в сочетании первых стихотворных строф и музыкальном четверостишия, а далее начинается развитие этой мысли. Человеческий голос после уже отзвучавших стихов и музыки – это символ, призванный персонифицировать образ – композитор, как бы говорит: человек присутствует тут, в нашей сиюминутности, и делает это, искусно «вплетая» голос в продолжающиеся повторы мотива мольбы (пример 76):

Пример 76

[2]

T. solo

Вах, но, но, вах, но, но,
вах, но, но, вах, но, но,

[2]

3

Music score for orchestra, page 3:

- Staff 1 (Violin I):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 2 (Violin II):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 3 (Viola):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 4 (Cello):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 5 (Double Bass):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 6 (Flute):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 7 (Oboe):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 8 (Clarinet):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 9 (Bassoon):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 10 (Horn):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.

Text labels in the score:

- "*erreg.*" appears twice in the upper section.
- "*z.B., z.B., z.B., z.B., z.B., z.B., z.B., z.B.*" appears once in the middle section.

3

Continuation of the music score:

- Staff 1 (Violin I):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 2 (Violin II):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 3 (Viola):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 4 (Cello):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 5 (Double Bass):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 6 (Flute):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 7 (Oboe):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 8 (Clarinet):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 9 (Bassoon):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.
- Staff 10 (Horn):** Starts with a dynamic *p*, followed by eighth-note pairs. The first pair has a grace note.

В этом драматургическом приеме полифония играет важнейшую роль – она расслаивает образ на две его составляющих – мольба отделена от героя, и в этом видится та символическая форма музыкального междустрочья, о которой говорил Томас Манн – слова, обращенные к Господу, это уже не только слова одного персонажа. Слова отделились от героя и стали всеобщим достоянием. Высказанная однажды личностью истина становится всенародной, и данная молитва – уже не только слова героя произведения (а порой и его творца), но и всенародная молитва, ведь как в каждой личности могут отразиться все чаяния общества, так и в общенародной духовности есть признак каждой личности, из множества коих состоит народ.

Принцип, описанный нами, охватывает всю процессуальность первой части, и нам осталось рассмотреть еще один эпизод, наглядно демонстрирующий принцип омузыкалиивания стихосложения. И в этом случае мы убедимся, что именно полифония пластов стала проводником поэтизации музыкальной процессуальности (пример 77):

Пример 77

6

This page of musical notation, labeled 'Пример 77' at the top left, shows a complex arrangement for orchestra and choir. The score is divided into four systems of staves. The first system features woodwind parts (Flute, Clarinet, Bassoon) and a bassoon solo part. The second system includes strings (Violin I, Violin II, Cello), double basses, and a bassoon solo. The third system contains soprano, alto, tenor, and bass voices. The fourth system concludes the page. Measure numbers 6 and 6½ are indicated above the staves. Various dynamics like forte (f), piano (p), and accents are marked throughout the score.

A page of musical notation for orchestra, featuring ten staves of music across four systems. The notation includes various clefs, key signatures, and dynamic markings like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The instruments represented include strings, woodwinds, brass, and percussion. The page is numbered 150 at the bottom.

7 *music in Pl. III*

В этом музыкальном «четверостишии» уже явно высвечивается сближение разнохарактерных образов – молитвенный мотив, теперь четырежды звучащий еще и в партии хора, контрапунктически сочетается с «вкраплением» в его бурдонную протянутую ноту, ритмически подобных ломбардских, но гармонически более плотных (в терцовых удвоениях) фигур. Во всех четырех фразах, контрапунктируя почти канонически (в ритмических имитациях), эти фигуры завершаются единовременно. Наметившееся сближение ранее резко контрастных образов символично – образ народа неотделим от Веры, и полифония пластов в данном случае воплощает эту идею в графике партитурных линий.

Идея постепенного сближения образов в первой части поэмы доведена Александром Арутюняном до идеального их слияния, и даже в одном из тутийных эпизодов хор и все группы оркестра приведены к абсолютному согласию (пример 78):

Пример 78

[24]

В приведенном примере полифония пластовых фактур сведена в единый образный объект. Наконец, в самом конце части унисонный

хор и струнная группа (с удвоением в партиях кларнетов и фаготов) вновь возвращаются к исходному музыкальному стилю – теперь трехстишию и в каноническом движении (пример 79):

Пример 79

[27] *mete in Pian.*

Arpa

CORO
S.A.

[27] *con sord.*

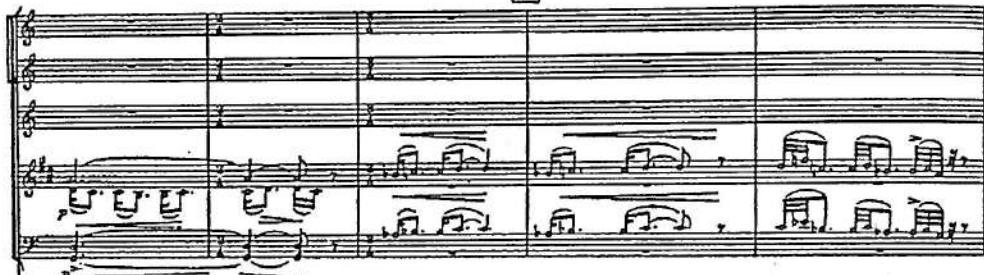
con sord.

con sord.

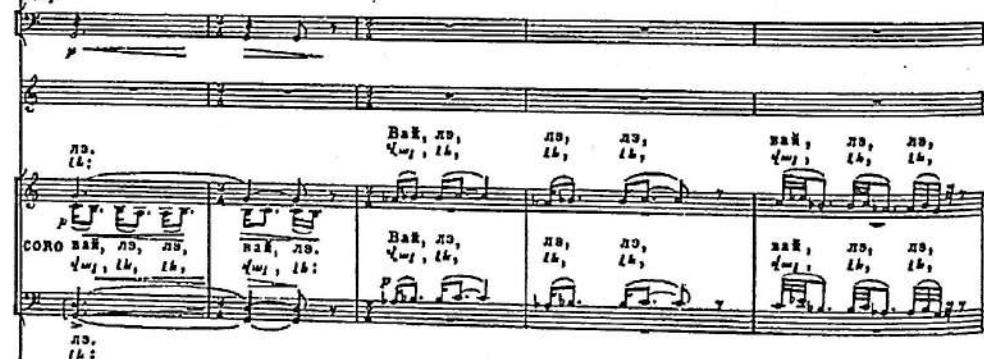
con sord.

con sord.

25



Timp.



26



Это эффект эхо – звуковой отблеск человеческих голосов, вознесшихся и отразившихся от небес, и зависший в виде вопроса – «А услышал ли Господь мольбу нашу?».

Эпиграф ко второй части.

*Народ был умным, да вот мир – немирным,
И войны проходили не окрест,
А шли по нашим землям необширным, –
То византиец разорит, то перс;*

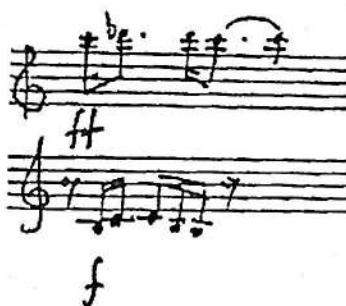
*Но подымался мой народ,
Вбирая солнце дня,
Всем телом он тянулся вверх,
Цветение храня.*

Лишь голос чтеца в абсолютной тишине звучит перед следующей музыкальной картиной, которую автор назвал «Сквозь огонь». В этой вокально-симфонической поэме присутствует и перцептуальная форма изобразительного искусства. Никак иначе, чем музыкальной картиной, эту часть назвать нельзя – ведь все, практически безостановочное, бесцезурное движение устремлено вперед, к преодолению всепожирающего варварского огня, разрастающейся энергичности музыкального потока, сопровождаемого цокотом копыт завоевателей и прорывающимся сквозь все преграды сопротивлением народного духа.

Уже в первых тактах музыкального действия интонация молитвы из первой части преобразилась в энергичное мотивное зерно, давшее начало всему дальнейшему движению. Именно эта краткая мотивная интонация стала носителем образа сопротивления. И в ней тоже есть своеобразная музыкальная символика – слово молитвы стало кличем к сопротивлению. Это означает лишь одно – с именем

Господа мы выстоим! А если перевести эту мотивную метаморфозу на язык полифонической техники преобразования музыкального зерна, то это та же интонация, которая является ключевой в первой части, только в уменьшении. Сравним для убедительности (пример 80):

Пример 80



В производном мотиве даже сохранена последняя пятая нота – в первом случае пролонгированная, а во втором – реально звучащая.

В партиях малого барабана и секундах валторн тоже слышится отблеск второго тематического репетитивного зерна из начала первой части. Аналогия очевидна (пример 81):

Пример 81

2 „СКВОЗЬ ОГОНЬ“
„ՎՐԱԿԻ ՎԻՆՈՎ“

Allegro risoluto, energico

Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti (B)
Clarinetto piccolo (Es)
2 Fagotti
4 Corni (F)
4 Trombe (B)
3 Tromboni e Tuba
Timpani
Tamburo
Piatti
Sifofono
Arpa

Allegro risoluto, energico

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Но чуть далее вводится ритмическая стилизация цокота конницы завоевателей – эти символы настолько обозначены и не раз применялись в музыкальной практике приемов изобразительности, не только Александра Арутюняна, что слушатель ассоциативно всегда узнает топот конских копыт. Но, помимо этого, развивается и первая линия – линия образного сопротивления, и вводится звук боевого призыва – у валторн подкрепленных низкой трубой²⁵ (пример 82).

Оба предыдущих примера – образцы полифонии пластов, но в сочетании с идеей музыкального символизма – все элементы музыкального материала имеют, как мы уже продемонстрировали, свою образную персонификацию.

Приведем еще один наглядный пример пластовой полифонии в которой композитор впрямую сталкивает образы завоевателей с образом сопротивления – ставшая тотальной пунктирная фактура идентифицируемая слушателем как набег варваров, сопоставлена в контрапункте с грозными сигналами валторн, которым конрапунтирует соло единственной трубы – это трубный призыв к сопротивлению. И в этом случае композитор использовал весьма действенный прием тембрового усиления – соло трубы удваивается двумя, а далее – тремя флейтами и кларнетом, но не в унисон, а в микстурную квинту, что придает трубному соло краску органной тембровой пространственной глубины, выделяя его (соло) как линию лидерскую (пример 83).

В этом примере полифоническое соединение пластов осуществлено средствами тембровой дифференциации и структурной – пунктирный ритм передан терпкими аккордами струнных в удвоении с гобоями и флейтами, а вся фактура усиlena воинственным барабанным боем, линия же грозных валторн контрастирует с линией трубы, тембр которой расцвечен тембровыми подсветками. Наконец, кульминационное tutti – победный итог всей части (пример 84).

²⁵ Это очень действенный прием тембрового смешения – труба как индивидуальный тембр не прослушивается, но сообщает сигналу валторн признак грозного голоса.

Пример 82

The musical score consists of three systems of music, each with multiple staves. The first system starts with dynamic *f* and includes markings *a1* and *a2*. The second system includes dynamic *f*, marking *a2*, and text "SCHEIN SORG. II". The third system starts with dynamic *mf* and includes markings *b1* and *b2*.

Пример 83

The musical score for Example 83 is a complex arrangement for orchestra, spanning ten staves. The instruments involved are likely a combination of strings, woodwinds, brass, and percussion, though specific instrument names are not explicitly written on the staves. The notation is dense, featuring various note heads, stems, and rests. Dynamic markings such as *ff*, *f*, and *ff* are scattered throughout the score. A rehearsal mark '(1)' is located in the upper staff. The score is divided into measures by vertical bar lines. The page is numbered 164 at the bottom.

Пример 84

18

Tenor
C.

Bassoon

19

A page of handwritten musical notation on eleven staves. The notation includes various note heads, stems, and rests. Measure numbers 30 and 40 are indicated at the top right. The middle section features dynamic markings like 'f' (fortissimo), 'ff' (fortississimo), and 'p' (pianissimo). Measure 40 concludes with a repeat sign and a double bar line.

В этом примере полифонии пластов ритм мотива нашествия подавлен мотивом сопротивления, и в этом приеме видится символ победы, преодоления трагической части истории многострадального народа. Уже в двух частях наметилась логическая система интеграции типов полифонического письма. Если в первой части полифония пластов формировала своеобразное сочетание музыкальных фраз, подобных поэтической строфе, то во второй части сложность этой разновидности полифонического письма на порядок выше: преображенная ключевая интонация, несомненно, идентифицируется с поэтическим словом, а его многократная повторность в разновеликих, но подобных фразах также ассоциируется со стихотворным слогом, и к этой линии движения присовокуплена повторная ритмоинтонация, которая в совокупности с параллельно текущим пластом и другими полифоническими линиями комплементарного характера представляется новым типом пластовой полифонии – остинатно-ритмосодержащей. При этом ритмоостиатный стержень представляет собой прием музыкально-ассоциативной изобразительности, важной с точки зрения выстроенности драматургической линии части. Осталось добавить, что именно эта оркестровая часть перевела поэзию стихотворного текста и музыкального развития в плоскость эпического повествования. И слово «Сказание» из названия произведения обрело значимость понятия «Летопись».

После музыкальных событий первых двух частей, третья часть «Песня скитальца» драматургически очень важна – в первых двух частях был выведен образ народа-героя, в третьей же части выведен образ личности, одной из множества других, которые этот народ представляют, в сознании которой отражены и горе народное, и осознание общей народной трагедии, и, наконец, осознание превратностей своей судьбы, которая повторила судьбу народную. А в стихотворном эпиграфе к третьей части, в междустroочие простых и горестных слов, есть поэтический пик – «Вижу тебя Масис», и пик этот возвышается над двумя строфами так же, как наша библейская гора великим символом Родины возвышается в сознании каждого армянина:

*Казалось, что на земле такого дерева нет,
Под сенью которого я хоть раз бы не сел вздохнуть.
У всех чужих очагов, бродяга, я был пригрет,
Истоптаны башмаки. О горный, о скорбный путь!*

*Как просятся ноги мои коснуться земли отцов,
О плод родимых садов, тебя я рукою коснусь,
Довольно чужих дорог, довольно чужих городов,
Вижу тебя, Масис! Вернусь я к тебе, вернусь!*

Привлеченная Александром Арутюняном в музыкальный процесс второй части ритмоостинатная формула исполнила ассоциативно-изобразительную функцию, придав музыкальному полотну как однозначно трактуемую образность, так и усложнив структуру музыкальной ткани. В «Песне скитальца» этот конструктивно изобразительный прием играет еще более существенную роль в формировании образности.

Представить себе скитальца в местах, прилегающих к территориям обитания армян, через которые испокон веков проходил так называемый «Шелковый путь», невозможно без какого-либо символа странствия. И таким символом в поэзии и музыке часто была ассоциативная ссылка на образ каравана, медленно и мерно шагающего через пустыню. Именно этот образ формируется при прослушивании первых тактов третьей части Поэмы. Ритмооснова музыкальной процессуальности, возможно, с легкой руки короля джаза Дюка Эллингтона, открывшего этот ритм, всегда неизменно ассоциируется с картиной медленно идущих в стройном порядке верблюдов, в шаг которым чуть слышно позванивают верблюжьи колокольчики²⁶ (пример 85):

²⁶ Эти колокольчики имели, скорее всего, практическое значение: они позволяли всему каравану идти в стройном ритмизованном порядке, что, с одной стороны, сберегало силы, а с другой, в сумерках позволяло процессии идти друг за другом. Именно звуковой ориентир был хранителем каравана.

Пример 85

3."ПЕСНЯ СКИТАЛЬЦА"
„ՏԱՐԱՎՈՒԹՅՈՒՆ ԵՐԳԻ“

Andante sostenuto

2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti
4 Corni (F)
4 Trombe (B)
8 Tromboni
Tuba
Timpani
Tamburino
Tamburo
Cassa
Arpa
Piano
Tenore solo
Coro
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

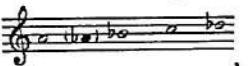
A. A.
T. B.

Andante sostenuto

Некоторое наше внимание к ладотональным особенностям первых двух частей было продиктовано необходимостью представить их сейчас, перед рассмотрением деталей третьей части. А смысл в том, что и эта параметрика у Александра Арутюняна подчинена строгой логике драматургии.

Динамичные первые части Поэмы были сочинены в «чистом» ключе из-за высокого уровня ладогармонической напряженности: в целом, обе части интонационно и гармонически перенапряжены – диссонантностью, хроматикой и широким охватом различных тональных позиций.

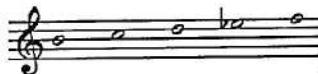
Ладовая структура первой части достаточно сложная. Первый

эпизод на обыгрывании необычного тетрахорда:  , в котором первая ступень расщеплена; а в начале вокальной партии проявляется лад «ip Е» с фригийской секундой:  , и увеличенной секундой

между IV и V ступенями, если не принимать в качестве основной IV расщепленную ступень. В верхнем тетрахорде сочетаются две разновидности терции – ионийская и эолийская, что не удивительно, поскольку VII ступень любого лада подвергается альтерационным изменениям в зависимости от направленности движения – к тонике или от нее. По мере развития музыкальной мысли, охватывается ряд тональных позиций, но сам интонационный материал, обладая потенциальной неустойчивостью на протяжении всей части, сохраняет тонус ладоинтонационного напряжения. Даже последние аккорды части неустойчивы, хотя и основываются на тоне «до», с которого часть начинается.

Вторая часть менее хроматизирована, но ее диатонический стержень основан на пентахорде, подобном тетрахорду из первой

части, то есть столь же насыщенному интонационной неустой-



чивостью:

Теперь к тетрахорду добавлена пятая нота, образующая с тоникой тритон, который при многократных повторениях исходного мотива (напомним, что практически весь подвижный материал, так или иначе, связан с ним) создает эффект тотальной неустойчивости, звуковысотные позиции исходного материала, являющиеся стержневым в части, на протяжении всего безостановочного движения охватывают ряд тональностей, из коих наиболее рельефно ощущимы следующие: «in gis», «in dis», «in cis», «in fis» с наслаждением на мажорное трезвучие тоники «C-dur», «in c», «in E», с возвратом в исходную позицию «in h».

Мы умышленно не указываем ладовое строение тональной позиции – оно всегда неустойчиво и устремлено к следующей ладо-тональной сфере – тоже неустойчивой. В сущности, ладогармоническая модель второй части построена на закономерностях эллиптических «перетеканий» от одной диссонантно-неустойчивой сферы в другую, столь же диссонантно-неустойчивую.

Обе первые части, исходя из наших наблюдений, не имеют сколько-нибудь продолжительной эпизодической стабильности в ладотональных соотношениях, что объясняется динамическими напряжениями образного ряда обеих частей.

Но именно это обстоятельство позволило композитору осуществить образный контраст при переходе к образности третьей части, совершенно противоположной всей предшествующей напряженности. Образ каравана – это, по сути, статика, воплощенная в ритмоповторности одной и той же ритмофигуры, на остинатные повторы которой «нанизаны» все остальные средства музыкальной выразительности.

Интересным можно считать факт перевоплощения этого же приема, который в иной, динамической форме присутствовал в

предыдущей музыкальной картине и исполнял ту же функцию изобразительности, воплощая совершенно иной художественный объект.

Мелодическая линия, наслаждающаяся на ритм, тоже ассоциативно-символична: мелодия, опевающая один-единственный звук разнообразием мелизматики различных юбилиационных приемов, развивается медленно, постепенно расслаиваясь на гетерофонное двухголосие. Эта преднамеренная гетерофония порождает щемящее чувство одиночества, непреодолимой тоски и безысходности. Сделано это оркестровое вступление к вокальной партии мастерски: во-первых, осуществлен линейный контраст — замена ладотональной текучести на стабильность продолжительного позиционирования ладотональности «e-moll» с очень существенными альтерационными коррекциями; во-вторых, монотонность ритмофактуры контрастирует с ассиметричной комплементарностью мелодической линии; в-третьих, к тембровой краске унисона двух кларнетов — в этом случае они всегда создают эффект восточного духового инструмента — позже присоединяются еще две низкие флейты, усиливающие эффект внутриунисонных биений, и, наконец, гетерофонное расслоение голосов приближает весь музыкальный поток к образцам фольклорного музицирования (пример 86):

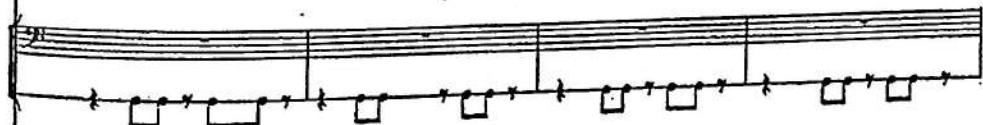
Пример 86 а, б

а)

The musical score consists of four systems of music, each with a different instrumentation:

- System 1 (Top):** Features two treble clef staves. The top staff has a key signature of one sharp (F#) and the bottom staff has a key signature of one flat (B-flat). Both staves show eighth-note patterns with slurs.
- System 2 (Second from Top):** Features two bass clef staves. The top staff has a key signature of one sharp (F#) and the bottom staff has a key signature of one flat (B-flat).
- System 3 (Third from Top):** Features a single staff with square note heads. It has a key signature of one sharp (F#).
- System 4 (Bottom):** Features three bass clef staves. The top staff has a key signature of one sharp (F#), the middle staff has a key signature of one flat (B-flat), and the bottom staff has a key signature of one sharp (F#).

All systems are in common time (indicated by a 'C'). The music is divided into measures by vertical bar lines.



Musical score for orchestra, page 176, showing ten measures of music across five systems of staves. The score includes parts for strings, woodwinds, and brass. Measure 1: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 2: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 3: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 4: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 5: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 6: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 7: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 8: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 9: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon. Measure 10: Bassoon, Trombone, Trumpet, Horn, Clarinet, Bassoon.

6)

Musical score for orchestra, page 6:

- Measure 5:** The score consists of six systems of staves. The top system starts with a treble clef, followed by a bass clef, then a soprano clef, alto clef, tenor clef, and bass clef. Dynamics include p , f , and mf . Performance instructions like "bd" (bass drum) and "pizz." (pizzicato) are present.
- Measure 6:** The score continues with six systems of staves. The top system starts with a treble clef, followed by a bass clef, then a soprano clef, alto clef, tenor clef, and bass clef. Dynamics include p , f , and mf . Performance instructions like "bd" (bass drum) and "pizz." (pizzicato) are present.

В примерах а) и б) мы представили крайние состояния процесса, проходящего в этом эпизоде, для того, чтобы продемонстрировать осуществленное в процессе разрастание приема.

Вступление вокальной линии, впервые со словами, выражающими определенное понятие, осуществлено в уже сформировавшемся к этому моменту ладе:



. Это лад с мажорной терцией и двумя увеличенными секундами, образовавшимися между второй низкой и третьей ступенями, и между VI и VII (пример 87).

Мелодия все время опевает варианты одной и той же интонации, что очень напоминает по характеру пение гусана. Самой настоящей риспостой в приму стала партия басов: несмотря на инвариантность, интонационное сходство столь велико, что проведение мелодии в басовой хоровой партии даже на той же высоте воспринимается как ответ к теме. И осуществлен он не перенесением темы на иную высоту, как требуют академические правила имитационной полифонии, а за счет сопоставления голоса солиста-тенора и хоровой линии басов. То есть речь идет о характерной тембровой имитации, которую в данном случае можно считать оригинальным приемом имитирования (пример 88).

Пример 87

10

11

6

p

solo

p

T. solo

Край родной, ты да - лек.
Да - да - да
6 *секунда сольд.*
dr.

p

p

p

p

179

Как я здесь о - ды - нок!
 Го - ниг вдаль,
 как во - тер об - за - ке, по
 ви - ги - ги си - чи - чи,

вда - ль, ви - ши - вад
 ви - ги - ги си - чи - чи

ПЕСНЯ ДОТД.
 p

Пример 88

Musical score for orchestra and choir, page 88. The score consists of ten staves. The top six staves represent the orchestra, with various instruments like strings, woodwinds, and brass indicated by their respective symbols. The bottom four staves represent the choir, labeled "Soprano" (Sop.), "Alto" (Alt.), "Tenor" (Ten.), and "Bass" (Bass). The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal parts enter at measure 10, singing a Russian folk song. The lyrics are written below the bass staff:

Нам песок ноги жег,
С мышами мыши,

но жали во дыны
мышами в бору.

В ранее приведенном примере следует отметить фрагментарное включение приема гетерофонии, проведенного в смешении флейт, гобоев и кларнетов, подсвеченного тембрами ксилофона и арфы – это прямое свидетельство присутствия алгоритмического принципа в тембровой и композиционной логике развития образа. Александр Арутюнян, вводя какой-либо принцип в начале формы, никогда не отказывается от него в дальнейшем. В данном же случае речь идет о том, что в пределы полифонии пластов внедрена еще и техника гетерофонии – явления еще не полифонического, но уже и не линеарно-одноголосного²⁷.

Постепенное усиление динамики звучания осуществляется не столько динамическими приемами «crescendo», сколько увеличением числа голосов, появление которых проводится тоже последовательно – уплотнением каждого из пластов. Эффект первоначального гетерофонного расслоения одноголосия плавно перетек в плотное многоголосие нескольких полифонических линий. При этом остинатная опора на две звуковысотные точки «ми» и «си», лишь изредка прерываемые другими функциональными опорами, неизменно возвращаются. Более того, постоянная ориентация композитора на диатонику, как тональную систему организации музыкального потока, еще более усиливает монотонность движения, соответствующую характеру образа.

Приведем пример максимального уплотнения оркестровых пластов, отметив не только внутригрупповую комплементарность, но и комплементарность сочетания самих пластов. То есть, мы, несомненно, имеем дело с полифоническим контрастом двух масштабов – внутригрупповым и оркестровым (пример 89):

²⁷ Гетерофония – это естественное для народного пения явление, когда в предполагаемом унисоне, из-за небольших неточностей в ведении голоса отдельными исполнителями, спорадически возникают расслоения в одноголосии, чаще всего, секундовые.

Пример 89

A page of musical notation for orchestra and choir, labeled Example 89. The score consists of ten staves of music. The first seven staves represent the orchestra, while the last three staves represent the choir. The music is written in 2/4 time. The notation includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions in Russian, such as "ждет" (waits), "сп. хл" (sp. clapping), and "хл" (clap). The vocal parts for the choir include lyrics in Russian, such as "Нам от кормы об... тьх от...", "Сп. хл - хл ждет.", and "хл - хл ждет.". The score is highly detailed, showing complex harmonic and rhythmic patterns.

11

T. sole

Как я здесь
о - дк - нок,
маль, край род-

div. ff p.
div. ff p.
div. ff play.
usla. pizz.
usla. ff pizz.

В примере приведен кульминационный пик части, а далее композитор столь же последовательно и постепенно снижает динамику оркестровых звучностей, линия хора заменена партией солиста-тенора, и общее динамическое угасание и фактурная разрядка, при сохранении ритмоосновы, воспроизводят здимую в перцепции слушателя картину удаляющегося каравана. И вновь просвещенный слушатель, благодаря точно выбранным композитором приемам музыкальных ассоциаций, домыслил звуковое полотно образами изобразительными, воспринимаемыми точно и однозначно, а в сочетании с поэтическим словом ощущил силу воплощенного в музыке образа.

Чем же, с точки зрения контрапунктического письма, дополнены средства выразительности, примененные в третьей части? К поэзии, уже реально произносимой в партиях певца и хора, к полифонии пластов и приемов музыкальной изобразительности, наконец, к новой модели ритмопульсации примененной к ритмоостинатной основе процессуальности, в третьей части присоединены приемы гетерофонии и в связи с ними введен новый уровень сложности полифонии пластов: наряду с общеоркестровым в музыкальном процессе присутствует внутрипластовая комплементарность. То есть полифония пластов третьей части поэмы имеет два уровня соподчинения, выраженных в пластовой разномасштабности.

* * *

Четвертая часть «Песня родной стороны» вновь открывается последним, самым большим в произведении поэтическим эпиграфом, который чтец читает пафосно, панегирически, и эта поэтическая преамбула является кульминационным венцом стихотворной линии произведения. Теперь у нас есть возможность обобщить наше представление об этой драматургической линии вокально-симфонической поэмы Александра Арутюняна «Сказание

об армянском народе». Сама идея «вплетения» в музыкальную цикличность стихотворного текста не нова, хотя в истории музыки к такому смешению поэзии и музыки композиторы обращались не часто. Однако в данном случае такое композиционное решение имеет определенную оригинальность – в четырех стихотворных эпиграфах к музыкальным частям в символико-эпической форме пересказана история армянского народа, но главное – каждая из музыкальных частей стала своеобразной музыкальной версией поэтического эпиграфа. То есть, в логике синтеза поэзии и музыки воплощена композиционная идея отражения смысла стихотворных прембул в следующих за ними музыкальных картинах. С точки зрения принципов контрапункта, это смысловая имитация, осуществленная в приемах синтеза разных видов искусств – поэзии и музыки.

Четвертая часть сочинена в духе весьма востребованного во времена развитого социализма конкретного реализма. Под понятием конкретный реализм автор данной публикации подразумевает ассоциативно угадываемое в музыке явление – в данном случае, в ритмооснове первого эпизода ясно прослушивается характерная для промышленного объекта звуковая аура. Ассиметричная пятидольность этого фрагмента обладает качеством необратимого ритма:

 – если представить этот ритмоблок в виде только восьмых нот, то получится, что в центре фигуры расположена незвучащая восьмая, и она же является центром ее линейной обратимости:  , или  , или  . То есть, в ракоходном движении эта фигура будет точно такой же, как и ее прямая версия, и в этом суть необратимости (пример 90):

Пример 90

4. "ПЕСНЯ РОДНОЙ СТОРОНЫ" "СИЗГРЪЧЬ ҮРЧГР ҮРФГР"

Allegro moderato

Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
Clarinetto piccolo (Es)
2 Clarinetti (B)
2 Fagotti

4 Corni (P)
4 Trombe (B)
3 Tromboni
5 Tuba

Timpani
Triangolo
Tamburino
Tamburo
Piatti
Cassa
Campanelli

Arpa

Piano

Tenore, Baritono soli
Coro

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Allegro moderato

A musical score for orchestra and piano, featuring four systems of music. The score includes ten staves: two for the piano (treble and bass), one for the first violin, one for the second violin, one for viola, one for cello, one for double bass, and one for bassoon. The key signature is A major (three sharps). The time signature varies between common time and 2/4. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, with dynamic markings such as *poco a poco*, *p*, and *con sord.*. The vocal parts are indicated by the lyrics "poco a poco" and "con sord.". The score is divided into four systems by vertical bar lines.

Ассоциация очевидна: армяне – народ труда, а яркая мажорная краска «G-dur» пластично подготовленная во вступлении, впервые в проведении сообщает общему тонусу движения ощущение радости бытия. Солисты – тенор и баритон, далее вступившие в процесс, наслаждаются на упругость повторной ритмоостинатной фигуры, ставшей не столько линией сопровождения, сколько пластовым конрапунктом к песне, исполняемой традиционными параллельными терциями для песен того времени, связанных с прославлением труда. Удивительно, но факт, что после ухода из жизни постсоветского пространства идеи соцреализма, его художественные традиции обрели новую жизнь – стали восприниматься не только в качестве иллюстрации исторического толка, но и как настоящие образцы народного благоденствия. Поэтому, несмотря на проповедуемую теперь утопичность социализма и уничижительное отношение к его ценностям, образцы искусства того времени почти всегда порождают чувство ностальгической утраты, поскольку то, что предложено этим ценностям взамен, в условиях обещанной, но обернувшейся сомнительной, свободы, ведет человека разумного в одиночество и печаль (пример 91):

Пример 91

3

ли - вь, вр - ми - ская зем - ля,
стро - ясна и сре - сту ви - ко - град,
чай, чай, чай - чай, чай, чай, чай, чай,

се - ламы во - се - лымы, са - да - ми без кон -
как огни ми свет - лымы здади горят Се -
ле - се - се, се - се,

Это настоящая песня и по форме – у нее есть хоровой припев, и он сочинен уже в шестидольном метре, который после ассиметрии пятидольности воспринимается как ритмическая стабильность. Правда, в конце каждой из фраз пятидольность возвращается, и с ней возвращается инерция пятидольности, накопленная во вступлении и сольно-вокальном запеве.

Припев, прославляющий жизнь народа, очень прост и демократичен, а по характеру близок к гимническому началу (пример 92).

Песня репризируется и, благодаря стройности ее формы, при повторе воспринимается как гимн Весне и Жизни. Казалось бы, художественная идея уже воплощена, и можно ставить точку, но замыслы Александра Арутюняна всегда доведены до максимального совершенства, и остановиться на яркой, легковоспринимаемой песне – это значит нарушить баланс между художественной и композиционной сложностью предыдущих частей цикла и финалом, значение которого – с оглядкой на все ранее достигнутое – должно быть художественно значительно выше. И поэтому Александр Арутюнян далее разворачивает целую симфоническую картину, в которой интегрируются все композиционные приемы, а главное – усиливается впечатление, сложившееся в собственно песне, а жанровое начало перетекает в более высокое – симфоническое.

В этом разделе формы осуществлено развитие, но не тематическое, а иное, очень необычное: композитор проводит новую лирическую тему, очень красивую, проводит ее четырежды и в разных оркестровых версиях:

а) в партиях виолончелей (с удвоенными фаготами и кларнетами) и валторн в тональности «Es-dur» (пример 93).

Пример 92

mf
II
mf
(II)
p III
mf

Агра *mf*

Пушик Славь-ся, на - ша зво-на, олавь-ся, на' ша жи-нь, да-ль свет-ся, да-ль ко-ся, -*mf* -*mf*

dir. piano
alto
tenor
bass

Пример 93

a)

1
 2
 3
 4
 5
 6
 7
 8
 9
 10
 11
 12
 13
 14
 15
 16
 17
 18
 19
 20
 21
 22
 23
 24
 25
 26
 27
 28
 29
 30
 31
 32
 33
 34
 35
 36
 37
 38
 39
 40
 41
 42
 43
 44
 45
 46
 47
 48
 49
 50
 51
 52
 53
 54
 55
 56
 57
 58
 59
 60
 61
 62
 63
 64
 65
 66
 67
 68
 69
 70
 71
 72
 73
 74
 75
 76
 77
 78
 79
 80
 81
 82
 83
 84
 85
 86
 87
 88
 89
 90
 91
 92
 93
 94
 95
 96
 97
 98
 99
 100
 101
 102
 103
 104
 105
 106
 107
 108
 109
 110
 111
 112
 113
 114
 115
 116
 117
 118
 119
 120
 121
 122
 123
 124
 125
 126
 127
 128
 129
 130
 131
 132
 133
 134
 135
 136
 137
 138
 139
 140
 141
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400
 401
 402
 403
 404
 405
 406
 407
 408
 409
 410
 411
 412
 413
 414
 415
 416
 417
 418
 419
 420
 421
 422
 423
 424
 425
 426
 427
 428
 429
 430
 431
 432
 433
 434
 435
 436
 437
 438
 439
 440
 441
 442
 443
 444
 445
 446
 447
 448
 449
 450
 451
 452
 453
 454
 455
 456
 457
 458
 459
 460
 461
 462
 463
 464
 465
 466
 467
 468
 469
 470
 471
 472
 473
 474
 475
 476
 477
 478
 479
 480
 481
 482
 483
 484
 485
 486
 487
 488
 489
 490
 491
 492
 493
 494
 495
 496
 497
 498
 499
 500
 501
 502
 503
 504
 505
 506
 507
 508
 509
 510
 511
 512
 513
 514
 515
 516
 517
 518
 519
 520
 521
 522
 523
 524
 525
 526
 527
 528
 529
 530
 531
 532
 533
 534
 535
 536
 537
 538
 539
 540
 541
 542
 543
 544
 545
 546
 547
 548
 549
 550
 551
 552
 553
 554
 555
 556
 557
 558
 559
 560
 561
 562
 563
 564
 565
 566
 567
 568
 569
 570
 571
 572
 573
 574
 575
 576
 577
 578
 579
 580
 581
 582
 583
 584
 585
 586
 587
 588
 589
 590
 591
 592
 593
 594
 595
 596
 597
 598
 599
 600
 601
 602
 603
 604
 605
 606
 607
 608
 609
 610
 611
 612
 613
 614
 615
 616
 617
 618
 619
 620
 621
 622
 623
 624
 625
 626
 627
 628
 629
 630
 631
 632
 633
 634
 635
 636
 637
 638
 639
 640
 641
 642
 643
 644
 645
 646
 647
 648
 649
 650
 651
 652
 653
 654
 655
 656
 657
 658
 659
 660
 661
 662
 663
 664
 665
 666
 667
 668
 669
 670
 671
 672
 673
 674
 675
 676
 677
 678
 679
 680
 681
 682
 683
 684
 685
 686
 687
 688
 689
 690
 691
 692
 693
 694
 695
 696
 697
 698
 699
 700
 701
 702
 703
 704
 705
 706
 707
 708
 709
 7010
 7011
 7012
 7013
 7014
 7015
 7016
 7017
 7018
 7019
 7020
 7021
 7022
 7023
 7024
 7025
 7026
 7027
 7028
 7029
 7030
 7031
 7032
 7033
 7034
 7035
 7036
 7037
 7038
 7039
 70310
 70311
 70312
 70313
 70314
 70315
 70316
 70317
 70318
 70319
 70320
 70321
 70322
 70323
 70324
 70325
 70326
 70327
 70328
 70329
 70330
 70331
 70332
 70333
 70334
 70335
 70336
 70337
 70338
 70339
 70340
 70341
 70342
 70343
 70344
 70345
 70346
 70347
 70348
 70349
 70350
 70351
 70352
 70353
 70354
 70355
 70356
 70357
 70358
 70359
 70360
 70361
 70362
 70363
 70364
 70365
 70366
 70367
 70368
 70369
 70370
 70371
 70372
 70373
 70374
 70375
 70376
 70377
 70378
 70379
 70380
 70381
 70382
 70383
 70384
 70385
 70386
 70387
 70388
 70389
 70390
 70391
 70392
 70393
 70394
 70395
 70396
 70397
 70398
 70399
 703100
 703101
 703102
 703103
 703104
 703105
 703106
 703107
 703108
 703109
 703110
 703111
 703112
 703113
 703114
 703115
 703116
 703117
 703118
 703119
 703120
 703121
 703122
 703123
 703124
 703125
 703126
 703127
 703128
 703129
 703130
 703131
 703132
 703133
 703134
 703135
 703136
 703137
 703138
 703139
 703140
 703141
 703142
 703143
 703144
 703145
 703146
 703147
 703148
 703149
 703150
 703151
 703152
 703153
 703154
 703155
 703156
 703157
 703158
 703159
 703160
 703161
 703162
 703163
 703164
 703165
 703166
 703167
 703168
 703169
 703170
 703171
 703172
 703173
 703174
 703175
 703176
 703177
 703178
 703179
 703180
 703181
 703182
 703183
 703184
 703185
 703186
 703187
 703188
 703189
 703190
 703191
 703192
 703193
 703194
 703195
 703196
 703197
 703198
 703199
 703200
 703201
 703202
 703203
 703204
 703205
 703206
 703207
 703208
 703209
 703210
 703211
 703212
 703213
 703214
 703215
 703216
 703217
 703218
 703219
 703220
 703221
 703222
 703223
 703224
 703225
 703226
 703227
 703228
 703229
 703230
 703231
 703232
 703233
 703234
 703235
 703236
 703237
 703238
 703239
 703240
 703241
 703242
 703243
 703244
 703245
 703246
 703247
 703248
 703249
 703250
 703251
 703252
 703253
 703254
 703255
 703256
 703257
 703258
 703259
 703260
 703261
 703262
 703263
 703264
 703265
 703266
 703267
 703268
 703269
 703270
 703271
 703272
 703273
 703274
 703275
 703276
 703277
 703278
 703279
 703280
 703281
 703282
 703283
 703284
 703285
 703286
 703287
 703288
 703289
 703290
 703291
 703292
 703293
 703294
 703295
 703296
 703297
 703298
 703299
 703300
 703301
 703302
 703303
 703304
 703305
 703306
 703307
 703308
 703309
 703310
 703311
 703312
 703313
 703314
 703315
 703316
 703317
 703318
 703319
 703320
 703321
 703322
 703323
 703324
 703325
 703326
 703327
 703328
 703329
 703330
 703331
 703332
 703333
 703334
 703335
 703336
 703337
 703338
 703339
 703340
 703341
 703342
 703343
 703344
 703345
 703346
 703347
 703348
 703349
 703350
 703351
 703352
 703353
 703354
 703355
 703356
 703357
 703358
 703359
 703360
 703361
 703362
 703363
 703364
 703365
 703366
 703367
 703368
 703369
 703370
 703371
 703372
 703373
 703374
 703375
 703376
 703377
 703378
 703379
 703380
 703381
 703382
 703383
 703384
 703385
 703386
 703387
 703388
 703389
 703390
 703391
 703392
 703393
 703394
 703395
 703396
 703397
 703398
 703399
 703400
 703401
 703402
 703403
 703404
 703405
 703406
 703407
 703408
 703409
 703410
 703411
 703412
 703413
 703414
 703415
 703416
 703417
 703418
 703419
 703420
 703421
 703422
 703423
 703424
 703425
 703426
 703427
 703428
 703429
 703430
 703431
 703432
 703433
 703434
 703435
 703436
 703437
 703438
 703439
 703440
 703441
 703442
 703443
 703444
 703445
 703446
 703447
 703448
 703449
 703450
 703451
 703452
 703453
 703454
 703455
 703456
 703457
 703458
 703459
 703460
 703461
 703462
 703463
 703464
 703465
 703466
 703467
 703468
 703469
 703470
 703471
 703472
 703473
 703474
 703475
 703476
 703477
 703478
 703479
 703480
 703481
 703482
 703483
 703484
 703485
 703486
 703487
 703488
 703489
 703490
 703491
 703492
 703493
 703494
 703495
 703496
 703497
 703498
 703499
 703500
 703501
 703502
 703503
 703504
 703505
 703506
 703507
 703508
 703509
 703510
 703511
 703512
 703513
 703514
 703515
 703516
 703517
 703518
 703519
 703520
 703521
 703522
 703523
 703524
 703525
 703526
 703527
 703528
 703529
 703530
 703531
 703532
 703533
 703534
 703535
 703536
 703537
 703538
 703539
 703540
 703541
 703542
 703543
 703544
 703545
 703546
 703547
 703548
 703549
 703550
 703551
 703552
 703553
 703554
 703555
 703556
 703557
 703558
 703559
 703560
 703561
 703562
 703563
 703564
 703565
 703566
 703567
 703568
 703569
 703570
 703571
 703572
 703573
 703574
 703575
 703576
 703577
 703578
 703579
 703580
 703581
 703582
 703583
 703584
 703585
 703586
 703587
 703588
 703589
 703590
 703591
 703592
 703593
 703594
 703595
 703596
 703597
 703598
 703599
 703600
 703601
 703602
 703603
 703604
 703605
 703606
 703607
 703608
 703609
 703610
 703611
 703612
 703613
 703614
 703615
 703616
 703617
 703618
 703619
 703620
 703621
 703622
 703623
 703624
 703625
 703626
 703627
 703628
 703629
 703630
 703631
 703632
 703633
 703634
 703635
 703636
 703637
 703638
 703639
 703640
 703641
 703642
 703643
 703644
 703645
 703646
 703647
 703648
 703649
 703650
 703651
 703652
 703653
 703654
 703655
 703656
 703657
 703658
 703659
 703660
 703661
 703662
 703663
 703664
 703665
 703666
 703667
 703668
 703669
 703670
 703671
 703672
 703673
 703674
 703675
 703676
 703677
 703678
 703679
 703680
 703681
 703682
 703683
 703684
 703685
 703686
 703687
 703688
 703689
 703690
 703691
 703692
 703693
 703694
 703695
 703696
 703697
 703698
 703699
 703700
 703701
 703702
 703703
 703704
 703705
 703706
 703707
 703708
 703709
 703710
 703711
 703712
 703713
 703714
 703715
 703716
 703717
 703718
 703719
 703720
 703721
 703722
 703723
 703724
 703725
 703726
 703727
 703728
 703729
 703730
 703731
 703732
 703733
 703734
 703735
 703736
 703737
 703738
 703739
 703740
 703741
 703742
 703743
 703744

б) в партиях скрипок и альтов – в октавном удвоении и тональности «H-dur», а затем в «Es-dur» (пример 94):

Пример 94

10 mata Poco.

III

mf

f

mf

mf cantabile

mf cantabile

mf cantabile

pizz.

Musical score for orchestra and piano, page 198. The score consists of ten staves. The top six staves represent the orchestra, with parts for strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello), woodwinds (Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone), and percussion (Timpani, Tuba, Bass Drum). The bottom four staves are for the piano, labeled P-10, P-11, G-111, and C-111. The music includes dynamic markings such as *f*, *p*, *mf*, *mp*, *ff*, *ff(=)*, and *ff(=) ff(=)*. Performance instructions like "con sord. IV" and "riten." are also present. The score is written in 2/4 time.

в) в унисоне всех (кроме контрабасов) струнных с фаготами, гобоями и далее всей деревянно-духовой группой, которым блестательно контрапунктируют красочные высокие валторны (пример 95).

Пример 95

115

Musical score page 115 featuring six staves of musical notation. The top three staves consist of treble clef staves, while the bottom three staves are bass clef staves. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal dashes or beams connecting them. Measure lines are present between the staves.

Continuation of musical score page 115, showing six staves of musical notation. The notation continues from the previous section, maintaining the same staff layout and clefs (treble and bass). Measures 116 and 117 are indicated by Roman numerals II and III respectively, positioned above the staves.

116

Musical score page 116 featuring six staves of musical notation. The top three staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. The notation includes various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal dashes or beams. Measure lines are present between the staves.

г) Последнее проведение чрезвычайно оригинально: ожидаемое, основательно подготовленное всеми предыдущими проведениями, осуществленными по принципу оркестрового crescendo – то есть нарастания привлекаемых оркестровых средств, неожиданное соло

флейты piccolo с тембровой подсветкой большой флейты децимой ниже на нюансе «*mpf*». Это проведение в тональности «H-dur» с конечной модуляцией в исходную тональность «G-dur» (пример 96):

Пример 96

2

p mf

solo

mf

TP-10

mf

(pizz.) dir.

pizz.

mf

= 20

mf

f

I solo

Cor. *mf*

III solo

arco una

pizz. una

div. arco

div.

pizz.

p.

21

Piano

Soprano

Tenor e Baritono.

Смот - рят не - бо ск - но - в на го - ры и по - ля,
Смот - рят не - бо ск - но - в на го - ры и по - ля,

22

Чем же объяснить такое решение? Ответ очевиден – дело не только и не столько в женском составе хора: тема проводится и через солистов, через партии сопрано и альтов, наконец звучит во всех голосах смешанного хора вместе с Tutti всего оркестра, а в том, что создав этот динамический, а главное – тембровый контраст, композитор опоэтизировал тему, заставив ее парить над всем сущим!

Охватив весь средний раздел, в котором нет особенно сложных приемов контрапункта, хотя во фрагментарных вкраплениях присутствуют все, что встречались ранее, мы можем оценить его как самые настоящие оркестровые вариации, в которых при абсолютной неизменности темы присутствует феномен последовательного уплотнения оркестровой фактуры, а главное – расширение тембрового спектра музыкального потока.

Оркестровый принцип, избранный композитором, по сути, и является контрапунктом различных музыкальных пластов, значимость каждого из которых определяется его функциональным предназначением в процессуальности. Последние фразы хора, конечно же, требуют замены текста, поскольку слово «партия» совершенно не вяжется с общей канвой произведения, но даже присутствие этого слова воспринимается как некая историческая условность, тем более что в первом эпиграфе к Поэме присутствовали слова «библейский свет и мир», «душа» и «седой Бог».

Сочетание в коде пятидольности с шестидольностью породило эффект особой динаминости, подпитываемой асимметрией метрической пульсации (пример 97):

Пример 97

This image shows a page from a musical score, likely for an orchestra and piano. The top half of the page contains ten staves of music for various instruments, including woodwinds, brass, and strings, with dynamic markings like forte (f), piano (p), and sforzando (sf). The bottom half of the page includes a staff for the piano and a staff for the conductor, which features Russian text: "ДОТ КИМ АХ" and "ТАКИ". The page is numbered 31 at the top center.

Sostenuto (Pesante)

rit.

T. 10

T. 10

P. 11

C.

B11.

Sostenuto (Pesante)

rit.

В приведенных на этих страницах примерах ярко проявлены четыре оркестровых пласта, теперь уже не в полифонических взаимодополнениях, а в абсолютном апофеозном согласии.

Завершая наш анализ, в общих чертах перечислим обнаруженные признаки полифонического письма.

Во-первых, в первых двух частях мы обнаружили признак присутствия монотематического зерна, ставшего единой основой для стержневого музыкального материала, что и породило целый ряд приемов цветистого (контрастного) контрапункта, из коих наиболее существенным и важным представляется единый для всего полотна принцип пластовой полифонии, то есть такой полифонии, в которой каждая из линий представлена не одним голосом, а несколькими, находящимися, в свою очередь, в определенном композиционном или контрапунктическом взаимодействии. В сущности, это модель двухступенчатой иерархии соподчинения: внутри пласта функционально зависимые друг от друга голоса уже находятся в контрастно-полифоническом, имитационном или даже гомофонно-гармоническом взаимодействии, и это первый элементарный уровень иерархии, а взаимодействие пластов, в которых эта элементарная взаимозависимость сведена в многолинейный, но единый поток движения, находясь с иными подобными пластами в согласии, образует двойную иерархическую зависимость – каждой из линий со всеми остальными, и зависимость от них самого структурно полифонического пласта, интегрированного в единую процессуальность.

Во-вторых, отслеживая композиционные приемы, мы убедились в том, что процесс интеграции вновь примененных приемов распространен на весь циклический ряд: в каждой следующей части композиционные приемы предыдущей совмещаются со вновь востребованными.

В-третьих, большая часть музыкальных эпизодов по ряду композиционных признаков и линейным пропорциям подобна структуре стиха, и в этом видится воплощение глубокого замысла

композитора, сумевшего найти форму сближения поэтического и музыкального жанров, имеющих одинаковое название «Поэма», но в композиторской практике трактуемое совсем в иной, нециклической формообразующей модели.

Мы не будем обобщать композиционные приемы по их конструктивным качествам, поскольку формальная констатация, тем более – сгруппировывание внешне подобных приемов, удел статистов от музыкальной аналитики. Мы же уже в аналитическом процессе увязали композиционный прием с общей логикой драматургии и с художественным смыслом, достигнутым применением того или иного средства выразительности.

«ТОРЖЕСТВО ТРУДА»

Третья часть «Кантаты о Родине»

Уделив серьезное внимание партитуре вокально-симфонической поэмы «Сказание об Армянском Народе», мы отыскали наиболее типичные для стиля Александра Арутюняна приемы полифонии пластов в одном из самых монументальных произведений композитора.

Рассматривая еще одно произведение кантатно-ораториального жанра – «Кантату о Родине», мы нашли множество аналогий с композиционным претворением темы гражданственности в столь же масштабном, как и «Сказание об армянском народе», произведении. Нет необходимости приводить все аналоги композиционных решений в «Кантате о Родине», поскольку просвещенный читатель, ознакомившись с разбором ранее представленного произведения, без труда их обнаружит и в партитуре этого произведения, тем более,

что полифония пластов – явление чисто симфоническое, а в нашем случае – вокально-симфоническое.

Но одна аналогия, прототип которой стал одним из ключевых достижений в «Сказании об армянском народе», все же будет приведена, поскольку станет свидетельством неизменной приверженности композитора одним и тем же художественным идеалам и, как следствие, одним и тем же композиционным принципам.

Мы рассмотрим третью часть кантаты – «Торжество труда», в которой Александр Арутюнян применил композиционный принцип, ставший основой Финала в вокально-симфонической поэме «Сказание об армянском народе». «Кантата о Родине» была сочинена задолго до вокально-симфонической поэмы (1948г.), и, конечно же, на самом деле композиционные приемы более позднего периода творчества были производными от наработанных ранее. В нашем же труде изменение хронологического порядка имеет свой смысл: с одной стороны, ретроспективный – мы убеждаемся, что ранний период творчества Александра Арутюняна ничуть не уступал по своим композиционным особенностям более поздним творческим периодам, с другой же, рассмотрев более масштабное полотно – «Сказание об армянском народе», мы заострим внимание лишь на феномене единства природы мышления композитора в разные времена его творческого пути.

Итак, третья часть «Кантаты о Родине» – «Песня родной стороны» – имеет ряд подобий с Финальной частью вокально-симфонической поэмы «Сказание об армянском народе», и первое из них – метrorитмическая основа крайних разделов сложной трехчастной формы, в которой эта часть кантаты сочинена (пример 98).

Пятидолльный метр с ритмоформулой $3\text{♪} + 2\text{♪}$ очень похож на ритмооснову Финала «Поэмы», но не идентичен ей. Дело в том, что эти две ритмоформулы хоть и объединены единым метром 5/8, но обладают существенным различием – ритмоформула Финала Поэ-

мы необратима, поскольку в ней третья доля, по крайней мере, в исходном эпизоде, не озвучена, а в 3 части Кантаты она присутствует в реальном звучании, а значит – звуки группируются в два ритмоблока: три восьмых + две восьмых.

Ритмоформула четвертой части «Поэмы»: 

Ритмоформула 3 части «Кантаты»: 

Присутствие центральной ноты и дробность шестнадцатыми первой и четвертой доли в пятидольном такте усиливают эффект ассиметричности ритма, поскольку естественная акцентуация первой и четвертой долей разделяет неравные внутритактовые группы. Однако и в этой ритмооснове слышится стилизация «промышленных» ритмов, в те времена часто востребованных в творчестве советских композиторов. Достаточно вспомнить балеты «Стальной скок» Сергея Прокофьева, «Болт» Дмитрия Шостаковича, в которых тотальное применение «механических» ритмов идентифицировалось с символом трудовой деятельности народных масс. Как это ни удивительно, но именно в последние два-три десятилетия XX века и начале XXI века, эти произведения обрели своеобразную актуальность и естественно вписываются в эстетические нормы современности. Пожалуй, именно в рассматриваемых нами произведениях Александра Арутюняна – «Поэме» и «Кантате» – есть отголосок тех великих Времен, когда Великие Свершения и Победы шли рука об руку с Великой бедой народа (пример 98):

Пример 98

ТОРЖЕСТВО ТРУДА

Быстро. Решительно

2 флейты

Малая флейта

2 гобоя

Английский рожок

Малый кларнет (Маб)

2 кларнета (Ли)

2 фагота

4 валторны (Фа)

3 трубы (Си)

8 тромбона

и

туба

Литавры

Бубен

Мал. барабан

Тарелки

В. барабан

Быстро. Решительно

Хор

Скрипки I

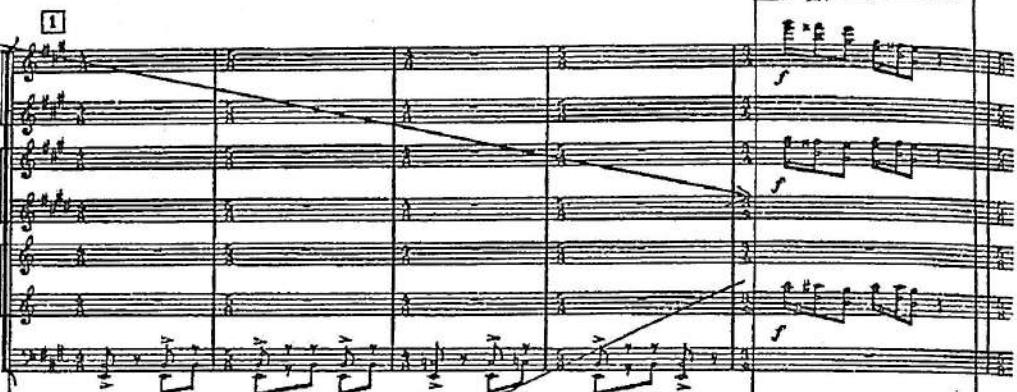
Скрипки II

Альты

Виолончели

Контрабасы

Солнце стало над строем трудовой и мир - пойжини.
 Sopr. Mezzo-soprano Alto Bass
 piano piano piano piano



Быд.	5	5	5	5	5	5
М. бур.	5	5	5	5	5	5
Чтв.	5	5	5	5	5	5

1

расцве́ль, ке́м сад ве́сною, на-швя́слива - и отчи́зна,

pizz.
pizz.
pizz.
pizz.

В приведенном примере есть необычный образец имитации. Обычно имитируется либо мотивное зерно, либо тема. Но в нашем случае имитируется кадансовый оборот, причем в двух оркестровых группах — медно-духовой и деревянно-духовой. Эта трехъярусная имитация имеет необычность особого порядка — сплетая в хоре попевка из трех нот, отразилась трижды в трубных фанфарах, подобных классическому ходу валторн²⁸, далее подсвеченному в тембрах флейт, гобоев и кларнетов.

Но самое важное, что эта разрастающаяся в оркестровых группах имитация, исходящая из простейшей мотивной попевки, преумножается в тембрах двух духовых групп в настоящий оркестровый пласт – краткий, но фанфарно яркий. Далее, на следующей странице (пример 98, ц. 1), мы можем увидеть продолжение приема – ракоходную версию риспост, а при отсутствии пропости – воспринимаемых как продолжение предыдущей имитации. То есть, из простейшего мотивного зерна вырос яркий фанфарный образ, символическая сущность которого – прославление. Ритмическая асимметричность время от времени нарушается метрической переменностью – в магистральную пульсацию в 5/8 пластично вставлен тakt на 4/8 – при движении похожими ритмофигурами эта переменность ничуть не меняет общего тонуса пульсации. Сказывается общность метрической единицы – восьмой. А вот введение трехчетвертного метра воспринимается как метрическая вставка. Резкое вторжение принципиально иного метра с мерой отсчета в четверть, да еще – с эффектом

²⁸ Этот классический "золотой" ход валторн: секта – квинта – терция, при плавном мелодическом движении по звукам ионийского трихорда сложился еще во времена старинных натуральных валторн, когда звуки этой гармонической последовательности были расположены в пределах единого обертонового звукоряда инструмента. Пара валторн с легкостью «выдувала» последовательный ряд естественных для строя инструмента обертонов. Звуковысотность можно было изменить только сменой крон на более длинные или короткие. Правда, в нашем случае квинта увеличенная, а не чистая, но контур этого мотивного зерна все же очень близок классической модели.

фанфарности, подобно сполохам фейерверка, отдающего почести трудовому народу залпами салюта (пример 99):

Пример 99, ц. 2

[2]

29 - то де-ло рук на-ро-да, э . то доблесть

арго

арго

арго

арго

тру - до - вах.
 Краше год от го - да
 и сколькой стра -
 Будет краше год от го - да

Но есть пример иного порядка, когда фанфарам валторн, усиленных струнными, отвечают литавры ритмической имитацией. Об-

разно – это бой литавр, подготовленный фанфарами, призывающий народ на улицу, ко всеобщему единению силы и духа (пример 100):

Пример 100, ц. 3

Musical score for Example 100, Part 3, featuring multiple staves of music. The score includes parts for woodwind instruments (flutes, oboes, bassoon), brass instruments (trumpets, tuba), strings (violin, viola, cello, double bass), and percussion (drums, cymbals). The vocal parts include "на родине," "Путь отважных," and "соли." The score is marked with dynamic instructions such as *f*, *p*, *ff*, *pp*, *arco*, *pizz.*, and *solo*. Measure numbers 22 and 3 are indicated at the top of the score.

Это подтверждают и слова партии хора: «Путь отважных, путь суровый, он ведет нас к жизни новой». В первом разделе формы, кроме этих приемов имитации, нет иных, полифонических, но есть

эффект динамического нарастания – оркестровое crescendo – подобное тому, что мы описали в анализе последней части поэмы «Сказание об армянском народе» (пример 101):

Пример 101

The musical score consists of four systems of staves, each with multiple voices. The top system shows a crescendo from piano to forte. The second system includes dynamic markings 'соч. звонд.' and 'соч. звонд.'. The third system features bassoon (Буб.), double bass (М. бас.), and tuba (Тар.) parts. The fourth system concludes with woodwind entries ('флейт.', 'кларн.', 'фагот.') and a final dynamic 'ff'.

A handwritten musical score for orchestra, consisting of two systems of music. The top system starts with a treble clef, a key signature of four sharps, and a time signature of common time. It features six staves of music with various note heads and stems. The bottom system begins with a bass clef, a key signature of one sharp, and a time signature of common time. It also consists of six staves. In the middle of the page, between the two systems, there is a section labeled "By 6." and "M. бар." (Measure bar). The score is written on a grid of five-line staves. Measure numbers 5 and 5^a are indicated above the staves.

Рассмотрение этого раздела части кантаты было бы неполным, если мы хотя бы в общих чертах не рассмотрели особенности его ладотонального плана.

Объявленные композитором ключевые знаки указывают на то, что он избрал не тривиальную систему привязывания ключевых знаков к музыкальному материалу – по этому признаку тональность должна была бы быть «A-dur», а ориентируется на нетрадиционную ладовую систему, имеющую сходство с ладотональностью «ip E» – миксолидийский. Это проявляется в продолжительном повторении тонической квинты «e-h». Однако присутствие случайного знака «фа дубль диез» вынуждает нас прибегнуть к более глубокому поиску исходной ладовой среды.

Выведем лад, исходя из охватываемого музыкальным материалом звукового поля:



В примере 99 в 3 и 4 тактах четко прослушивается сфера доминантовой функции, не имеющей, однако, остротяготеющего вводного тона (пример 102):

Пример 102



Специфичность взаимодействия тонической и доминантовой функций в том, что тоника имеет расщепленную терцию – если «фа дубль диез» энгармонически заменить на «соль бекар», то расщепление терцового тона становится очевидным, так же как и общая мажоро-минорная краска лада, а доминанта не имеет сильно тяготеющего вводного тона, что снижает ее энергетическую потенцию. Оба приз-

нака легко вписываются в модель модальной системы слабых функциональных взаимодействий между главными опорными функциями.

В цифре 4 наметившееся усиление тяготения к тонике «Е» благодаря альтерационному повышению вводного тона – тон «ре» заменен на «ре диез» – обернулось далее резким сопоставлением: вводится тональность «in D», идентичная по ладовому строению исходной, но позиционно расположенная тоном ниже (см. пример 101).

На стыке экспозиционного раздела формы и среднего эпизода возникла интереснейшая и крайне редко встречающаяся ритмическая имитация – имитация в увеличении: ключевая ритмофигура в метре на пять восьмых не просто имитируется метром в пять четвертей, но, сохранив ритмическую модель $3 + 2$, в которой восьмые заменены четвертями, композитор переводит энергетику «промышлленного» ритма в сферу торжественно-гимническую, прославляющую трудовой день. В этом ритмоинтонационном приеме осуществлена идея образной преемственности – алгоритм пятидолевой ритмоформулы в меньшем масштабе, породивший образ трудового ритма бытия общества, в масштабе, увеличенном вдвое, не только обрел образность гимнического прославления, но и сохранил естественную взаимосвязь с образностью предыдущей. В целостности же эти образы взаимосвязаны, и Александр Арутюнян нашел единственно верное композиционное решение, выстроив образный ряд на единой алгоритмической основе (пример 103):

Пример 103

6

$\lambda \cdot \lambda$

1

p

5

p

6

$\lambda \cdot \lambda$

Зар. Малой паночкой

Здравствуй, здравствуй, день тру-до - юй!

f

p

p

p

68

(1) ff ff'

III

вс

Здравствуй, здравствуй, день тру-до-зой!

Радост - ко, солнце, ям спер - кай! День тру - до - зой.

ff

7

Радост - но, соли - це, нам свер - кай, нам свер - кай! Джан!

Радост - но, соли - це, нам свер - кай! Джан!

Радост - но нам, соли - це, свер - кай!

Здравствуй, единственный!

вла.

Следует обратить внимание еще на один ритмический эффект – введение в экспозиционном разделе четырехдольного метра отклинулось в среднем разделе введением метрической двухдольности (см. в приведенном примере 103). То есть, и в этом случае есть алгоритмическая аналогия – нечетный метр совмещен с четным. Если же рассмотреть этот феномен с позиций теории простых чисел²⁹, то числа 2, 3 и 5 представляют собой числа одного порядка. Именно этим числам кратны все элементарные части метров, в данном произведении линейно сочетающихся.

Описанные нами изыски полифонического письма в этом произведении очень интересны, но истинная новизна предстанет перед нами в короткой, однако очень насыщенной неординарными решениями хоровой фуге, тема которой родилась в той преобразованной пятидольной метричности, ставшей проводником гимнического начала.

Тональность «in D» – миксолидийский с расщепленной третьей ступенью, сохранившаяся из последнего эпизода экспозиции, – стала вполне комфортным обиталищем для начала фуги. Тема ее модулирует в позицию тональности доминанты, точнее – к квинтовому тону тоники лада «in A» – миксолидийского. Начинается тема тоже с квинтового тона так же, как завершается, и это обеспечивает ей признак несовершенного каданса, предполагающего обязательное продолжение композиции. Приведем тему фуги сначала с оркестровым противосложением, введенным композитором в первое тематическое проведение, а затем ответ – с хоровым противосложением, отличным от оркестрового³⁰ (пример 104):

²⁹ Простыми называются числа, которые можно разделить только на единицу и на само данное число.

³⁰ В приведенных примерах не будут выведены иные голоса второго плана, несущие прикладную функцию сопровождения собственно фуги.

Пример 104

Очевидно, что тема, изложенная впервые в партии альтов, имитируется в ответе в тональности условной доминанты, в «A-dur» с пониженной второй ступенью. Но остинато органиного пункта в партии контрабасов является как бы продолжением присутствия в музыке тональности «D-dur», в которой впервые экспонируется тема. То есть, мы имеем дело с феноменом полигармонического наслаждения лада «A-dur» с фригийской секундой на тональность первого проведения темы. Теперь рассмотрим этот пример в виде партитуры (см. пример 103).

Некоторая коррекция мелодии второго проведения обусловлена необходимостью распева слова «трудовой» до придания ему особой вокальной выразительности, что вполне допустимо и имеет precedents в полифонической практике³¹.

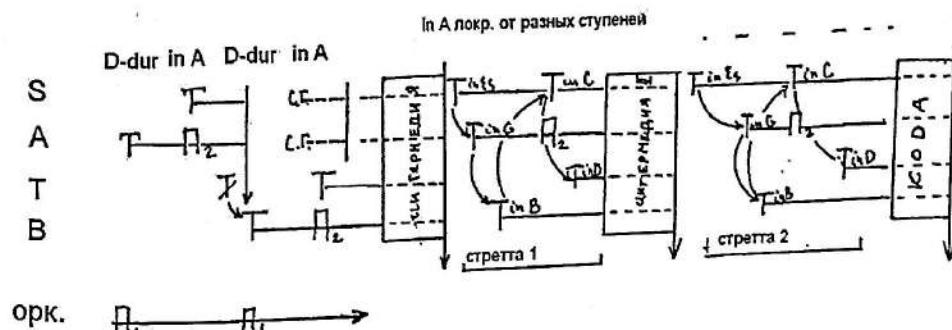
Еще одно важное наблюдение – первое оркестровое противосложение, необходимое в начале фуги для сглаживания увеличения метрической масштабности, постепенно подвергается разрядке, которая способствует усилению рельефности пятичетвертного метра. То есть, композитор, с помощью приема рассеивания устоявшегося в фактуре движения восьмыми, сглаживает переход в иную, более широкую масштабность течения музыкального процесса, придавая стыку двух разделов формы определенную пластичность. Экспозиционные прове-

³¹ Эта, часто обозначаемая автором данной публикации термином «техника подобий» широко применялась в клавирном полифоническом цикле прелюдий и фут Родиона Щедрина, о чем мы уже писали в предыдущих частях исследования.

дения темы усечены, но иллюзию эффекта полноценного тематического проведения во всех голосах успешно поддерживает удержанное оркестровое противосложение, которое снова проводится в тембре виолончелей и фаготов в контрапункте с проведением темы в басах. В приведенном примере видим еще один тонкий полифонический прием, используемый в практике контрапунктического письма с барочных времен³² – в партии теноров проводится интонационный «подсказ» басам, в партии которых проводится тема в третий раз в тональности «D-dur».

Приведем всю схему внутричастной фуги для наглядного представления о ее форме. Хоровые голоса дублируются в оркестровой фактуре и исполняют функцию тембродинамических подсветок хоровых линий, исключение составляют противосложения виолончелей и фаготов (схема 6):

Схема 6



Одной очень важной особенностью является факт перехода от функционального типа взаимосвязей, речь идет о позиционном противостоянии тем (раздел экспозиции), к модальным – в двух развитых стреттах применен принцип проведения голосов в едином локрийском ладе (с незначительными локальными альтерационными коррекциями) («in A», но от разных его ступеней). Позиционно в двух очень похожих стреттах голоса проводятся в следующем порядке: от пятой

³² Например, эффект интонационного подсказа осуществлен в фуге с-moll из 1 тома Х.Т.К. И.С. Баха – в экспозиционном разделе.

ступени – «in Es», от седьмой ступени – «in G», от второй ступени – «in B», от третьей ступени – «in C», и от четвертой ступени – «in D» (пример 105):

Пример 105, ц. 9

9

нам свер-кай, нам свер-кай!, Джан! Мы про-сла-вим
нам свер-кай, нам свер-кай!, Джан! Джан!
Солн-це, нам свер-кай, нам свер-кай!, Джан!
нам свер-кай, солн-це, нам свер-кай!, Джан!

зна- ия тру- да, зна- ия мы про- славим, зна- ия тру- да
 мы про- славим зна- ия тру- да, зна- ия мы про- славим
 мы про- славим

Даже схема позиций вступления голосов складывается почти в локрийский пентахорд, в котором основной тон «ЛЯ» присутствует в тематических проведении альтов и басов. В целом же, с учетом проведения темы от седьмой ступени, ладовый звукоряд выглядит



так:

Отметим также очень важный эффект: смена ладофункционального принципа осуществлена очень ярко – проведение темы в тональной позиции «in A» – напомним, что именно доминантовый ответ имел признак коррекции второй ступени – начинался с тона «Е», а первые проведение в стреттах с тона «Es», то есть в проведении темы в стреттах ярко менялась интонационная краска исходного лада. Именно армянская локрийская квинта, подменяя обычную мажоро-минорную – чистую, изменила интонационный контур темы.

Кажущаяся упрощенность стреттной фазы развития фуги, выраженная в абсолютной музыкальной идентичности двух стретт, на самом деле – блестательный образец хорового полифонического изыска: вторая стретта, точно повторяющая первую, сочинена на совершенно иной стихотворный текст. Это замечательный пример композиторского мастерства, когда композитору удается сохранить в точности музыкальную ткань, артикуляционно совпадающую с дискретностью нового стихотворного текста.

Репризный раздел третьей части «Кантаты о Родине» почти точно повторяет особенности экспозиции. К этому осталось добавить лишь то, что и тут стык осуществлен очень эффектно, и его эффективность заключается в том, что контраст от более широкого метра к более мелкой метрической пульсации – то есть от четверной пятидольности к пятидольности восьмых длительностей – не требует сглаживания при переходе к более динамичной подвижности, естественной в данном контексте. Тут нужен яркий контраст, который в нашем конкретном случае осуществился органично при прямом сопоставлении фактур!

В целом же выстроенность логики разнотипных контрапунктов в этой части кантаты выглядит совершенно безукоризненно, а главное — в том, что все без исключения приемы контрапунктической технологии, и мы в этом убедились, безошибочно избраны Александром Григорьевичем Арутюняном для предельно полного и точного воплощения художественной идеи.

* * *

В следующей далее краткой главе мы представим выдержки из уже изданного труда Михаила Коюкаева «Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля», в которых обстоятельно рассмотрены образцы контрапунктического письма композитора. Несмотря на то, что эти выдержки уже опубликованы в рамках большой аналитической монографии, их повторная публикация в контексте данного исследования более чем уместна — вкупе со структурным анализом произведений, не вошедших в уже упомянутую аналитическую монографию, они составят полную панораму арутюняновских контрапунктических приемов.

ГЛАВА 3

ПРИЕМЫ КОНТРАПУНКТА ИЗ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ И ОРКЕСТРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА АРУТЮНЯНА

СИМФОНИЕТТА для струнного оркестра

Первая часть. Первое проведение темы в унисоне скрипок весьма эффектно в своей интонационной плотности. Композитор избрал принцип уплотнения тематизма с последующим его развлечением в двухголосие. При этом разновидность этого расслоения линий опирается на открытую струну «ля» и снабжена скрытой полифоничностью: опорный тон на слабой доле превращается в метрическую опорную линию, а расширяющиеся от него интервальные ходы вверх и вниз образуют весьма изящное и равнозначное трехголосие. Вся тема звучит на очень плотной педали в альтах, виолончелях и басах, гармонический остов которой постоянно пластиично меняется и уплотняется. Сначала это тоническая квинта, затем к ней пристраивается звук двойной доминанты, энгармонической субдоминанты и даже доминантовый тритон. Таким образом, наблюдается гармоническое движение, которое с самого начала ориентировалось на полифункциональность: органный пункт тоники «D-dur» все время надстраивается другими функциями лада. А завершение тематизма в тоническом спокойствии парадоксально разрешается в неожиданную тональность весьма отдаленного родства, подчеркнутого еще и отсутствием процесса модуляции.

Ритмическая восьмидольность, в которой композитор временно от времени, с помощью акцентов в мелодической линии, смешает

ощущение сильной доли, в сочетании с четкой пульсацией пласта сопровождения создает впечатление особой рельефности ткани.

Второе проведение темы у альтов и виолончелей контрастно первому не только резким тональным перепадом и темброво-тесситурным размещением в пространстве, но и присутствием трехслойного противосложения у первых и вторых скрипок.

Структура этого противосложения отлична от темы масштабом длительностей нот и функциональной оригинальностью: оно следует графическим изгибам темы, окрашивая гармоническую среду обитания тематизма.

Линия противосложения, размещенная в той же гармонической плоскости, что и тема, т.е. в «*cis-moll*», все-таки опирается на остинатное «ре» у контрабасов, что тоже рождает ощущение политональности в полутоновом сопоставлении.

В целом же оба проведения очень напоминают тему и ответ в фуге, необычно расположенных относительно друг друга тонально, но композиционно очень логичных именно с точки зрения контрапункта.

Проследив дальнейшее изложение тематизма, мы, без сомнения, утвердимся в предположении относительно избранной Александром Арутюняном техники – она имеет прямое отношение к фуюобразованию.

Третье и четвертое проведения стретты и осуществлены следующим образом: в цифре 3 нижняя линия *divisi* вторых скрипок начинает тему в «*es-moll*», а через два такта отвечают ей тоном ниже (в «*des-moll*») верхняя партия вторых скрипок и нижняя линия *divisi* первых – в унисон (пример 106):

Пример 106

[5]

V-nr. I
div.

V-nr. II
div.

V-le

V-c

C-b

non div.

Такое размещение материала очень интересно. Казалось бы, проще поручить риспосту всем первым скрипкам – ведь их унисон динамически равен двум *divisi* обеих партий скрипок. Но избранный композитором прием значительно тоньше.

При исполнении это создает необычный акустический эффект: источники звука расположены в разных частях оркестра, что делает звуковую панораму объемной. Учитывая то, что эта страница сочинена задолго до открытия звукорежиссерами способа акустического панорамирования музыкального материала, можно лишь восторгаться прозорливостью композитора, предвосхитившего это явление, теперь широко используемое в музыкальной стереозаписи³³. Иными словами, данное стреттное проведение темы рельефно именно тембровой разноликостью, в чем просматриваются черты музыкального театра.

Вся музыка *Прелюдии* динамична и сочинена на одном дыхании, поэтому границы формы очень условны, но они есть, поскольку каждый раздел имеет свое смысловое предназначение. Думается, стреттой завершается экспозиция. *Прелюдия* представляет собой экспозиционный раздел трехъярусной стреттной фуги с очень интересным тональным планом.

Финал симфониетты. Установившийся во вступлении ритм лег в основу мелодической феерии – темы, моторная виртуозность которой эталонна. Бисерный блеск и предельный темп при весьма изящных интонационных изгибах, компенсирующих ритмическое однообразие, восхищают слушателя и концертной яркостью, и тонкой интонационной игрой рассредоточенных хроматических альтераций VII, VI и III ступеней (пример 107):

³³ В конце семидесятых Пьер Булез разработал основы новой музыкальной акустики, и теперь в его парижском центре, расположенном глубоко под землей, этот музыкальный эффект является главным акустическим принципом.

Пример 107

Musical score for orchestra, three systems. The score includes parts for Vn I, Vn II, V-le, V-c, C-b, and C-d.

System 1: Measures 1-2. Vn I and Vn II play eighth-note patterns. V-le, V-c, and C-b provide harmonic support. C-d is silent.

System 2: Measures 3-4. Vn I and Vn II play eighth-note patterns. V-le, V-c, and C-b provide harmonic support. C-d is silent.

System 3: Measures 5-6. Vn I and Vn II play eighth-note patterns. V-le, V-c, and C-b provide harmonic support. C-d is silent.



V-nr I

V-nr II

V-le

V-c.

C-b.

This section shows five staves, each labeled with an instrument name: V-nr I, V-nr II, V-le, V-c., and C-b. The staves are grouped into two sections by vertical bar lines. The first section contains V-nr I, V-nr II, and V-le. The second section contains V-c. and C-b. The music is in a cursive style with various note heads and stems.

miss.

This section shows four staves, labeled "miss." above them. The music is in a cursive style with various note heads and stems.

Второе проведение излагается стреттно, в октаву, в точном контрапункте, учитывающем альтерационные расщепления ступеней. Блестящий пример контрапунктического письма! Если вслушаться в эту версию темы, то становится очевидным, что *risposta*, то совпадая с пропостой в параллельности или даже в унисонах, то двигаясь противоположно, создает еще и определенную гетерофоническую красочность. Микромотивная нюансировка составлена из быстро мелькающих октав, секст, децим и даже параллельных или встречных кварт, намекающих на этно-фольклорные истоки музыкального материала.

Наконец, обе партии скрипок сливаются в яркий унисон – казалось бы, упрощение, но в это время басовые ноты сдвигаются со своих позиций тонического устоя и начинают движение по хроматике вверх, служа этому упрощению великолепным противовесом (цифра 2, такт 4). Иными словами, тема обретает противосложение, и энергетичность потока не снижается.

Читатель, вероятно, догадался, что автор музыки во всем сочинении избрал имитационно-полифоническую технику письма, а это значит, что первая экспозиционная пара тем сочинена по всем правилам фуги – правда, не в пятиголосии, а в двух голосах.

Третье же проведение в новом тембре альтов³⁴ звучит в субдоминантовом ладу, чему есть два объяснения. Техническое: с открытой струны легче начинать не очень подвижным альтам. Концептуальное: сжатость всей формы требует укорачивания разделов, и самое время начинать разработку, по современным меркам, в не очень отдаленной тональной сфере, к каковой субдоминанта и относится.

Только что начавшееся формирование фуги естественно продолжается интермедиальным эпизодом. Здесь первоначальное мотор-

³⁴ Совершенно очевидно, что Александр Арутюнян в демонстрационных целях поручил экспозиционное исполнение тем именно скрипкам, оценивая их как наиболее виртуозные инструменты группы.

ное *ostinato* служит двигательной пульсирующей опорой для простых имитаций и даже канонического имитирования – необычного по своей сути сдвига риспости на полтона вверх. И если бы это произошло, то мы бы имели довольно традиционный образец канонической секвенции. Но это было бы очень простым и ожидаемым решением, и композитор, отказавшись от ожидаемого, возвращает третье звено чуть было не состоявшейся канонической секвенции к исходной высоте. Ожидаемое, но не свершившееся в данном случае и является проявлением авторской иронии, усмешки, скрытой за парадоксом музыкальной статики в движении, представленной в виде бегущего на месте персонажа. Ахиллес никогда не догонит черепаху, поскольку скорость его самозабвенного топтания на месте равна астрономическому нулю.

Завершение интермедии естественным образом подводит слушателя к новой фактуре, в которой собрались уже отзутившие мотивы. При этом воздушное *pizzicato* басов и оригинальная фактура альтов, завершающаяся пятизвучной репетицией и мотивом из предшествующих форм общего движения, стекаются в выразительную многоплановую фактуру, которая сама может быть носителем образности (пример 108):

Пример 108

Musical score for orchestra, divided into three staves:

- Staff 1:** Violin I (G clef), Violin II (C clef), Cello (C clef). Measures 1-3.
- Staff 2:** Violin I (G clef), Violin II (C clef), Cello (C clef). Measures 1-3.
- Staff 3:** Violin I (G clef), Violin II (C clef), Cello (C clef). Measures 1-3.

Annotations in the score include dynamic markings like **f**, **p**, **pizz.**, and **cresc.**. Measure 3 concludes with a repeat sign and the instruction **1**.

Пример 109

Cantabile, con anima

The musical score consists of three systems of five-line staves each. The top system is for the piano, indicated by a treble clef and a bass clef. The middle system is for the voice, indicated by a soprano clef. The bottom system is for the piano, indicated by a bass clef. The music is written in common time. The first system starts with a dynamic instruction 'dim.' followed by a forte dynamic. The second system begins with 'soll v' and a forte dynamic. The third system begins with a dynamic instruction 'ff'. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, rests, and grace notes. Measure numbers 109, 110, and 111 are visible above the staves.

Но ажурной фактуре недостает последнего штриха, который придал бы ей признак подвижности. Это еще один музыкальный парадокс, вернее – усложненная модель только что отзутившего связующего материала. Та же статика в движении, – и если не сообщить этим остинатным повторам импульса пространственного движения, то при четвертом или пятом повторе слушатель зафиксирует возвратную временную музыкальную петлю (эффект поврежденной бороздки на старой пластинке). Круг замкнется, и вырваться за его пределы будет невозможно. И композитор находит единственно верное решение: он вводит протяжную, почти вокальную, тему, микрофразеологическая кратность которой равна одному такту (т.е. такту фактурной повторности), но масштаб завершенного предложения вчетверо больше, что ощущается при втором ее проведении секстой выше (пример 109).

Дальнейшее разворачивание мелодии ведет к продолжительному ее графическому усложнению: ритмическая формула  преодолевается, и мелодия «парит» над бесконечностью фактурных повторов, теперь уже оплодотворив их сферическую замкнутость.

В цифре 7 наконец свершился едва заметный гармонический сдвиг, а течение темы перешло в линию первых скрипок. С позиции слушателя, изменилось лишь место источника звука, но тембровая логика осталась неизменной. В фактуре же началась имитационная «раскачка», сообщившая сопроводительному пласту некоторые свойства развития ткани. Неизменным в этой линии осталась ориентация на интонационную фигуру  и нечетную повторность единичного звука «до диез».

Расширение осуществляется уже на фоне разрежения ткани, и к цифре 11 звуковое поле остается свободным для последнего мелодического восхождения к «соль» третьей октавы. Истончение ткани до одноголосия отнюдь не означает снижения тонуса движения:

инерция разгона так велика, что вступление темы (цифра 12), интонационно родственной первой теме финала в «C-dur», воспринимается как новая волна движения. Однако теперь тема обладает всеми

достоинствами темы фуги с интонационным зерном



общими формами движения и синкопированным в них смещением на восьмую вперед с четким кадансом на звуке двойной доминанты³⁵. Таким образом, тема – *proposta*, начинаясь с квинтового тона «C-dur», модулирует в «D-dur» и останавливается на терцом его тона. Ответ же – *risposta*, вопреки «D-dur», начинается в доминантовом ладу – «G-dur». Сохранены традиции тонико-доминантового соотношения, но при этом раскраска «спутника», честно осваивающего доминантовый «G-dur», смешана с полигональным аккордом «C-dur – D-dur», что рождает ощущение трех сопоставленных в одновременности ладов.

Далее фуга развивается еще затейливей. Третье проведение уже звучит в «fis-moll», хотя тема опять «повисла» на органном пункте «C-dur» (не без функциональной двойственности у виолончелей). Четвертое проведение в «c-moll» (цифра 15), пятое – в «B-dur»: стреттино-канонический ответ «течет», ни на что не взирая, в «D-dur» натуральном (до этого все мажорные проведения имели гармоническую окраску). Чуть позже обнаруживается, что каноничность этого проведения продолжается и далее: первые скрипки, начавшие стретту, имитируют вторые уже в «F-dur» натуральном, затем вторые

³⁵ С точки зрения современного контрапунктического письма, тут совмещены традиции барочной эстетики в фактурной организации темы с определенными гармоническими новшествами из практики XX века. Имеется в виду высокая степень альтерационных понижений, изменяющих сам лад, и, как следствие, мелодическое модулирование в D-dur – тональность, весьма отдаленную от исходной. Кроме того, аккордовая модель органного пункта раскрашена игрой в одноименные лады (C-dur – c-moll) с последним полигональным сопоставлением в кадансе двух тоник C-dur и D-dur.

скрипки звучат (опять канонически) в «As-dur». Во всем этом каноне второй раздел темы (с синкопой) контрапунктирует первому, а движение по тональному плану «B – D – F – As» представляет собой великолепную восходящую каноническую секвенцию с симметричной системой терцовых интервальных шагов. Если же вспомнить об умышленно нереализованной канонической секвенции в начале части, то становится ясным, что композитор, перебросив арку между этими двумя композиционно похожими эпизодами, избрал на этот раз модель развития, которую можно классифицировать как технику конструктивных подобий. Некоторая несходность интоационных зерен компенсируется технологическим усовершенствованием контрапунктического приема.

Эта же система подобий реализована в сопоставлении второй, распевной, темы *Финала* с противосложениями. Весь этот материал в общем музыкальном потоке воспринимается как развитие второй темы финала благодаря своему интоационно-графическому подобию. А это значит, что материал второй темы вплетен в фугу не просто как контрапунктирующая линия, а исполняет функциональную роль противосложения.

Последняя интермедия (цифры 18 и 19) со всей очевидностью готовит репризу, но вместо репризы собственно фуги мы слышим репризирование первой темы финала, отчасти схожей с темой фуги. Вместе с тем, заглавное интоационное зерно звучащего материала ассоциативно возвращает нас к началу всей части. К тому же, двухтемность финала и ее эволюционная реализованность в среднем разделе не что иное, как отражение сонатности, отблеск которой прозрачно высвечивается в серии великолепных имитаций из всего тематизма: фуга-соната?! Это и вопрос, и ответ одновременно, ибо романтическая ироничность всего произведения есть среда обитания персонажей, то и дело меняющих свои маски. Вот уж поистине музыкальный театр, а персонажи в нем – актеры, по воле Мастера играющие человеческую комедию, радостно и самозабвенно.

И интонационная игра в тематизм, исходящий из микромотивных зерен, и парадокс непрерывного движения, замыкающегося в статике тотальной повторности, и многоуровневые разветвления линий с разномасштабной дискретностью, и контрапунктическая затейливость тематических перекличек, и, наконец, единый тонус подвижности при весьма контрастных темповых и образных противопоставлениях – все это сосредоточено в небольшом объеме и сплетено в единый поток, венцом которого стал финал.

«ТЕМА И ВАРИАЦИИ»
для трубы и симфонического оркестра

Девятитактная тема произведения (точнее, полное интонационное тематическое ядро) футбообразна, поскольку содержит два важнейших для подобных тем элемента: индивидуальное зерно и общие формы движения. Ее полифоничность подчеркивается преодоленной квадратностью и модуляцией в доминантовую тоналность с остановкой на тоническом терцовом тоне. Итак, перед нами – великолепная модулирующая тема для фуги. Изложенная в двухголосной стрете (еще одно подтверждение ее прямой принадлежности к соответствующему типу), она содержит явные признаки ладоинтонационной ориентации на армянский мелос, благодаря мотиву с увеличенной секундой в индивидуальном зерне.

Вместе с тем, фактурная вязь темы близка барочной полифонии. Парадокс же состоит в том, что оба стилистических признака органичны в данном полифоническом слиянии. Причина этой полистилической комфортности, скорее всего – в некоторой иронической нарочитости, допустимой лишь в случае мастерского использования приема смешения эстетических стилей. Ведь армянская интона-

ционность скрыта в ладовой природе темы, а барочное начало – в ее фактуре.

Оба стилистических признака, находясь в принципиально разных музыкально-пространственных измерениях, друг другу не противоречат.

Стретта двухголосна, но звучит гораздо объемнее, чем простой канонический контрапункт. Риспоста в нижнюю большую септиму почти точно повторяет тему в тональности «ces-moll», т.е. полутоном выше основной. Эффект такого сопоставления весьма отдаленных друг от друга тональностей в условиях канонического движения исключает в самом начале стретты гармоническую общность тематических линий, что усиливает ощущение многомерности пространства, в котором тематизм размещен.

Интересно и то, что и *proposta*, и *risposta*, в начале движения тонально столь далеко расположенные, по мере своего совместного движения тонально сближаются. Уже в третьем и особенно в четвертом тактах они приходят к тональному и гармоническому согласию. Линия *risposta*, завершающаяся в такте 5, устремляется к естественному для уже свершившегося Фа мажора басу «фа», но совершенно неожиданно кадансирует на терцовом тоне «D-dur». Создается ощущение политональной неустойчивости. Вместо отсутствующего в ткани опорного тона тоники ясно ощутимого «F-dur», появляется тон «fis». Мелодическая логика баса требует движения к «fis», но в уже завершенной линии верхнего голоса установился «F-dur». Из этого следует, что можно либо замкнуть каданс акустически «комфортным» «фа», либо уступить логике баса и разомкнуть предложение навстречу продолжению тематического раздела.

Композитор выбирает второе. Превратив «fis» в органный пункт, он «нанизывает» на него звенья нисходящих секвенций, представляющих собой, с одной стороны, общие формы движения, с другой же – напоминающих интермедию между двумя тематическими проведениями. Структурный дуализм приема – тоже одна из форм

расширения музыкального пространства. Что же касается формообразования, то прием этот очень рационален, поскольку один и тот же побочный элемент конструкции служит обеим темам. Таким образом, первое проведение темы представлено периодом из двух предложений: к первому, напоминающему изложенную стреттно тему фуги, примыкает второе, материал которого одновременно является и интермедией, и фактурным дополнением к тематическому ядру.

Стреттный канон у скрипок и отвечающих им альтов, и виолончелей подсведен так, чтобы тембровый контраст был достаточно ярким. Поэтому скрипки удвоены гобоями, а виолончели и альты – валторной и английским рожком (интереснейшая акустическая находка). Ре-мажорный каданс осуществлен с помощью подключенных к виолончелям контрабасов, но не в октавном движении, а в унисон. Лишь последняя нота «фа диез» разветвляется в октаву. Интересно, что удвоение этого фрагмента также унисонно (фаготы и басовый кларнет). Получился густой, «бархатный» бас, подчеркивающий окончательное смещение опорной тоники на полтона вверх.

Второе предложение – цепь секвенций – проводится почти у всех деревянно-духовых. При этом смещение флейт, гобоев и кларнетов придает этому материалу усредненную тембровую краску, отличную от тембровой чистоты ядра. Эта тембровая усредненность необходима, поскольку грядущее вступление трубы должно быть ярким, а интермедиийный материал, ему предшествующий, подготовит эту яркость тембровым спокойствием.

В целом, первый период является вступлением к трубной теме, однако в нем уже сформировались основные тематические черты, и только разомкнутость второго предложения не позволяет нам ощутить завершенность.

Вместе с тем, экспозиция темы у трубы несколько отличается от своей предшественницы во вступлении. Хотя все тематические детали излагаются последовательно, их размещение в пространстве иное.

Первое предложение, то есть заглавное ядро, теперь модулирует в Ре мажор³⁶ и по всем правилам полифонического кадансирования завершается на терцовом тоне тональности, в которую смодулировала risposta предшествующей стретты.

Общие формы движения в тематическом ядре второго проведения, отличаясь от своего аналога из первого, завершаются подобным же кадансовым оборотом. И хотя в трубном проведении нет канонического ответа (оркестр только гармонически окрашивает тему), в ее линии есть признаки тонального плана, использованного в первом периоде. Отсутствие каноничности компенсируется имитацией кадансового оборота в первом предложении. Примечательно, что в первом проведении этот же оборот в басах, «проскочив» предполагаемую тонику «фа», остановился полутоном выше («фа диез»), тем самым нарушив функциональную традицию доминантового органического пункта. Теперь же, со значительным опозданием, этот мелодический оборот в басах разрешается «правильно» в тон «фа». Однако трубная тема полутактом ранее уже кадансировала в «D-dur», и появление вслед за этим фа-мажорной тоники воспринимается как изысканная игра в «тонально-временную иронию».

Второе предложение, по аналогии с подобным же из оркестрового фрагмента, также представляет собой секвенционную цепь. Правда, теперь исходной позицией секвенции становится сектаккорд, а не трезвучие. Оркестровая ткань вдруг формирует полиметрические группы на три восьмых и в проекции на двухчетвертную определенность линии трубы образовывает самостоятельную линию трехдольной дискретности. Нисхождение оркестровых фигур

³⁶ Уточним, что в «D-dur» смодулировала risposta в первом, оркестровом, проведении темы. Весь круг тональностей «B – D – F» расположен так, что их взаимопрекция выясняет три опорные точки, потом в вариациях реализованные в качестве интонационной единицы, а именно: увеличение трезвучия расщепленной



квинтой

в первых трех тактах по полутонам неожиданно в четвертом сменяется тоновым шагом. Этот линейно-логический дисбаланс, заключающийся в пропущенном полутоне, тут же компенсируется в последней фигуре: микромотив из двух шестнадцатых начинается со звука «ре бемоль», т.е. ноты, расположенной между «ре» и «до» – опорными тонами последнего секвенционного шага.

Все элементы тематического раздела произведения находятся в цепной композиционной взаимосвязи. Но уже сейчас очевидно, что весь этот раздел представляет собой не только собственно тему, но и лаконичную микровариационную форму, в которой показ самой темы дважды подвергается варьированию, но при этом все элементы формы слиты в единое и неделимое построение.

Необычен третий период, являющийся обобщением двух предыдущих экспозиционных показов темы³⁷. Все ключевые композиционные решения первых двух периодов находят здесь свое отражение, но не в виде формального объединения, а как их органическая интеграция в единый смысловой блок. Вариативные изменения деталей складываются в логичную цепь демонстрацией всех возможных ладоинтонационных, ритмических и тональных условий воплощения заглавного тематического ядра. К тому же тональная игра осуществляется с помощью приемов развития – от тем отсекаются все второстепенные детали, а сокращенное до размеров символического знака тематическое ядро «путешествует» по кругу тональностей, уже прозвучавших в первых двух периодах.

Исключение составляет самое начало обобщающего фрагмента, совпадающее с точкой золотого сечения всего экспозицион-

³⁷ Напрашивается аналогия с классической формой риторического силлогизма: теза – антитеза – резюме. Протестанский хорал также трехчастен: Stollen – Stollen – Abgesang.

ного³⁸ тематического раздела. «Отправной пункт» каскада секвенций – яркий До мажор – единственная тональность, не встречавшаяся ни прежде, ни потом. Это место отмечено особой иронической изысканностью. Звучащие в высоких деревянно-духовых вместе с челестой и арфой звуки секвенции изящно оттеняются «неправильным движением» басов, отмечающих на опорных долях такта те звуки, которые расположены каждый раз полутоном ниже основного тона соответствующих исходящих трезвучий. Вновь реализовано политональное смещение басовой линии в полутон, но не в полифонической комплементарности, как это было в первом каноническом проведении, а в прямом, откровенно шутливом, акустическом сопоставлении. Сделано это очень тонко и точно. Тембровая связка между двумя акустически противоречивыми линиями очень показательна: с одной стороны, *staccato* фаготов темброво сближает *pizzicato* виолончелей и альтов с высокими деревянными; с другой же – кларнеты, «порхая» в пунктирном ритме и таким образом заполняя свободный средний регистр оркестра, возбуждают необходимые для акустического смещения двух разнотембровых и разнотональных пластов обертоны.

Исходящие опорные трезвучия арфы, подсвеченные колокольчиками и акцентируемые двумя засурдиненными оркестровыми трубами, а также ключевые гармонические секунды играют роль кратких аккордовых педалей для каждого секвенционного звена.

Еще одним интересным композиционным решением в третьем периоде является то, что общие формы движения предшествуют теме, а не завершают ее. Такая драматургическая перестановка оправдана окончательной передачей приоритетов и солирующему инструменту, и сформировавшемуся к этому моменту тематическому ядру. Секвенция теперь однозначно обретает значение интермедии,

³⁸ Тему в контексте всего произведения вполне можно считать экспозицией, поскольку произведение монолитно и вариационный ряд представляет собой единый драматургический поток.

сглаживая стык между предшествующими периодами и последней версией темы и становясь предыдком к до бемоль – мажорной версии темы. В этой связи отметим стилистическую особенность ладогармонического мышления Александра Арутюняна: полутоновые смещения в тональных планах и интонационно-гармонической пластике, как характерное средство воплощения образа.

С цифры 3 начинается десятитактовая кодетта, в которой композитор вновь использует стреттные приемы: сначала почти все тематическое ядро проходит в тройном каноне, а затем – два его усеченных варианта в имитации. После уже описанного кадансового оборота с расщепленной терцией у трубы флейта, гобоя, кларнеты, а затем и кларнет с фаготом имитационно доигрывают свои линии, состоящие из трезвучных «осколков» темы.

Вся тема выстроена в сложную трехчастную форму с многочисленными композиционными арками – интонационно-тематическими, тональными и политональными, структурными, тембровыми и полиметрическими.

СКЕРЦО

из Сюиты для скрипки, кларнета и фортепиано

Вальсообразное скерцо, иронически-веселое и виртуозное, сочинено в форме трехголосной инвенции, причем система тем и ответов ни разу не повторяет интервальные соотношения, что все время «подстегивает» слух неожиданностью высотного расположения риспост.

Фортепиано, следуя композиционной логике инвенции, более активно в полифоническом беге тем, но при этом весьма усердно совмещает функции ударного инструмента, управляющего изыскан-

ной ритмической игрой. Ритмическое варьирование все время меняет метрический ориентир с 6/8 на 3/4 и обратно.

Тема скерцо отвечает всем нормам полифонического письма, но несколько иронически, ровно настолько, насколько это необходимо для музыкальной шутки.

Очаровательный форшлаг при октавном скачке у кларнета – лишь первый атрибут шутливости. Второй прием из этого ряда – альтерация VII и VI ступеней в нисходящем пассаже, дробящая движение шести восьмых на еще более мелкую метрическую пульсацию в двенадцать шестнадцатых при фортепианной «перебивке» метра на три четверти. Но самой яркой насмешкой стал скрипичный ответ (пример 110):

Пример 110

The musical score consists of two staves. The top staff is for woodwind instruments, featuring a soprano clarinet line. The bottom staff is for piano. The score is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1 starts with a forte dynamic (mf) in 6/8 time. Measure 2 begins with a forte dynamic (f). Measure 3 starts with a forte dynamic (f). Measure 4 starts with a forte dynamic (f). Measure 5 starts with a forte dynamic (f). Measure 6 starts with a forte dynamic (f). Measure 7 starts with a forte dynamic (f). Measure 8 starts with a forte dynamic (f). Measure 9 starts with a forte dynamic (f). Measure 10 starts with a forte dynamic (f). Measure 11 starts with a forte dynamic (f). Measure 12 starts with a forte dynamic (f). Measure 13 starts with a forte dynamic (f). Measure 14 starts with a forte dynamic (f). Measure 15 starts with a forte dynamic (f). Measure 16 starts with a forte dynamic (f). Measure 17 starts with a forte dynamic (f). Measure 18 starts with a forte dynamic (f). Measure 19 starts with a forte dynamic (f). Measure 20 starts with a forte dynamic (f). Measure 21 starts with a forte dynamic (f). Measure 22 starts with a forte dynamic (f). Measure 23 starts with a forte dynamic (f). Measure 24 starts with a forte dynamic (f). Measure 25 starts with a forte dynamic (f). Measure 26 starts with a forte dynamic (f). Measure 27 starts with a forte dynamic (f). Measure 28 starts with a forte dynamic (f). Measure 29 starts with a forte dynamic (f). Measure 30 starts with a forte dynamic (f). Measure 31 starts with a forte dynamic (f). Measure 32 starts with a forte dynamic (f). Measure 33 starts with a forte dynamic (f). Measure 34 starts with a forte dynamic (f). Measure 35 starts with a forte dynamic (f). Measure 36 starts with a forte dynamic (f). Measure 37 starts with a forte dynamic (f). Measure 38 starts with a forte dynamic (f). Measure 39 starts with a forte dynamic (f). Measure 40 starts with a forte dynamic (f). Measure 41 starts with a forte dynamic (f). Measure 42 starts with a forte dynamic (f). Measure 43 starts with a forte dynamic (f). Measure 44 starts with a forte dynamic (f). Measure 45 starts with a forte dynamic (f). Measure 46 starts with a forte dynamic (f). Measure 47 starts with a forte dynamic (f). Measure 48 starts with a forte dynamic (f). Measure 49 starts with a forte dynamic (f). Measure 50 starts with a forte dynamic (f). Measure 51 starts with a forte dynamic (f). Measure 52 starts with a forte dynamic (f). Measure 53 starts with a forte dynamic (f). Measure 54 starts with a forte dynamic (f). Measure 55 starts with a forte dynamic (f). Measure 56 starts with a forte dynamic (f). Measure 57 starts with a forte dynamic (f). Measure 58 starts with a forte dynamic (f). Measure 59 starts with a forte dynamic (f). Measure 60 starts with a forte dynamic (f). Measure 61 starts with a forte dynamic (f). Measure 62 starts with a forte dynamic (f). Measure 63 starts with a forte dynamic (f). Measure 64 starts with a forte dynamic (f). Measure 65 starts with a forte dynamic (f). Measure 66 starts with a forte dynamic (f). Measure 67 starts with a forte dynamic (f). Measure 68 starts with a forte dynamic (f). Measure 69 starts with a forte dynamic (f). Measure 70 starts with a forte dynamic (f). Measure 71 starts with a forte dynamic (f). Measure 72 starts with a forte dynamic (f). Measure 73 starts with a forte dynamic (f). Measure 74 starts with a forte dynamic (f). Measure 75 starts with a forte dynamic (f). Measure 76 starts with a forte dynamic (f). Measure 77 starts with a forte dynamic (f). Measure 78 starts with a forte dynamic (f). Measure 79 starts with a forte dynamic (f). Measure 80 starts with a forte dynamic (f). Measure 81 starts with a forte dynamic (f). Measure 82 starts with a forte dynamic (f). Measure 83 starts with a forte dynamic (f). Measure 84 starts with a forte dynamic (f). Measure 85 starts with a forte dynamic (f). Measure 86 starts with a forte dynamic (f). Measure 87 starts with a forte dynamic (f). Measure 88 starts with a forte dynamic (f). Measure 89 starts with a forte dynamic (f). Measure 90 starts with a forte dynamic (f). Measure 91 starts with a forte dynamic (f). Measure 92 starts with a forte dynamic (f). Measure 93 starts with a forte dynamic (f). Measure 94 starts with a forte dynamic (f). Measure 95 starts with a forte dynamic (f). Measure 96 starts with a forte dynamic (f). Measure 97 starts with a forte dynamic (f). Measure 98 starts with a forte dynamic (f). Measure 99 starts with a forte dynamic (f). Measure 100 starts with a forte dynamic (f). Measure 101 starts with a forte dynamic (f). Measure 102 starts with a forte dynamic (f). Measure 103 starts with a forte dynamic (f). Measure 104 starts with a forte dynamic (f). Measure 105 starts with a forte dynamic (f). Measure 106 starts with a forte dynamic (f). Measure 107 starts with a forte dynamic (f). Measure 108 starts with a forte dynamic (f). Measure 109 starts with a forte dynamic (f). Measure 110 starts with a forte dynamic (f). Measure 111 starts with a forte dynamic (f). Measure 112 starts with a forte dynamic (f). Measure 113 starts with a forte dynamic (f). Measure 114 starts with a forte dynamic (f). Measure 115 starts with a forte dynamic (f). Measure 116 starts with a forte dynamic (f). Measure 117 starts with a forte dynamic (f). Measure 118 starts with a forte dynamic (f). Measure 119 starts with a forte dynamic (f). Measure 120 starts with a forte dynamic (f). Measure 121 starts with a forte dynamic (f). Measure 122 starts with a forte dynamic (f). Measure 123 starts with a forte dynamic (f). Measure 124 starts with a forte dynamic (f). Measure 125 starts with a forte dynamic (f). Measure 126 starts with a forte dynamic (f). Measure 127 starts with a forte dynamic (f). Measure 128 starts with a forte dynamic (f). Measure 129 starts with a forte dynamic (f). Measure 130 starts with a forte dynamic (f). Measure 131 starts with a forte dynamic (f). Measure 132 starts with a forte dynamic (f). Measure 133 starts with a forte dynamic (f). Measure 134 starts with a forte dynamic (f). Measure 135 starts with a forte dynamic (f). Measure 136 starts with a forte dynamic (f). Measure 137 starts with a forte dynamic (f). Measure 138 starts with a forte dynamic (f). Measure 139 starts with a forte dynamic (f). Measure 140 starts with a forte dynamic (f). Measure 141 starts with a forte dynamic (f). Measure 142 starts with a forte dynamic (f). Measure 143 starts with a forte dynamic (f). Measure 144 starts with a forte dynamic (f). Measure 145 starts with a forte dynamic (f). Measure 146 starts with a forte dynamic (f). Measure 147 starts with a forte dynamic (f). Measure 148 starts with a forte dynamic (f). Measure 149 starts with a forte dynamic (f). Measure 150 starts with a forte dynamic (f). Measure 151 starts with a forte dynamic (f). Measure 152 starts with a forte dynamic (f). Measure 153 starts with a forte dynamic (f). Measure 154 starts with a forte dynamic (f). Measure 155 starts with a forte dynamic (f). Measure 156 starts with a forte dynamic (f). Measure 157 starts with a forte dynamic (f). Measure 158 starts with a forte dynamic (f). Measure 159 starts with a forte dynamic (f). Measure 160 starts with a forte dynamic (f). Measure 161 starts with a forte dynamic (f). Measure 162 starts with a forte dynamic (f). Measure 163 starts with a forte dynamic (f). Measure 164 starts with a forte dynamic (f). Measure 165 starts with a forte dynamic (f). Measure 166 starts with a forte dynamic (f). Measure 167 starts with a forte dynamic (f). Measure 168 starts with a forte dynamic (f). Measure 169 starts with a forte dynamic (f). Measure 170 starts with a forte dynamic (f). Measure 171 starts with a forte dynamic (f). Measure 172 starts with a forte dynamic (f). Measure 173 starts with a forte dynamic (f). Measure 174 starts with a forte dynamic (f). Measure 175 starts with a forte dynamic (f). Measure 176 starts with a forte dynamic (f). Measure 177 starts with a forte dynamic (f). Measure 178 starts with a forte dynamic (f). Measure 179 starts with a forte dynamic (f). Measure 180 starts with a forte dynamic (f). Measure 181 starts with a forte dynamic (f). Measure 182 starts with a forte dynamic (f). Measure 183 starts with a forte dynamic (f). Measure 184 starts with a forte dynamic (f). Measure 185 starts with a forte dynamic (f). Measure 186 starts with a forte dynamic (f). Measure 187 starts with a forte dynamic (f). Measure 188 starts with a forte dynamic (f). Measure 189 starts with a forte dynamic (f). Measure 190 starts with a forte dynamic (f). Measure 191 starts with a forte dynamic (f). Measure 192 starts with a forte dynamic (f). Measure 193 starts with a forte dynamic (f). Measure 194 starts with a forte dynamic (f). Measure 195 starts with a forte dynamic (f). Measure 196 starts with a forte dynamic (f). Measure 197 starts with a forte dynamic (f). Measure 198 starts with a forte dynamic (f). Measure 199 starts with a forte dynamic (f). Measure 200 starts with a forte dynamic (f).

Скрипка так точно пытается подражать кларнету, что начинает риспосту с той же ноты *си*, что и кларнет, «забыв» и о ключевых знаках, и о том, что не является инструментом транспонирующим. «Опомнившись», она «лихорадочно» ищет «свои» ноты, но не находит их. Начиная со второго такта темы, играет все терцией выше и кадансирует на терции ре-мажорной тоники. Фортепиано, пытаясь хоть как-то связать «разъехавшиеся» инструменты, «с трудом», в конце концов, попадает в унисон со скрипкой и т.д.

Brass-quintet
«АРМЯНСКИЕ ЭСКИЗЫ»

Первая пьеса медно-духового квинтета Александра Арутюняна – «Утренняя песня» – картина утренней зари, пробуждение ото сна и человека, и природы, символ начала нового дня.

Армения – страна гор, где песня всегда отзывается эхом. Так пьеса и начинается: короткий красочный мотивный всплеск и длительная, угасающая во времени и пространстве нота³⁹ у первой трубы эхом отзывается у второй. Эффект “эха” сделан просто и точно: вторая труба, играя тот же микромотив на вытянутом тоне, звучит почти на такт короче.

Это совершенный образец гетерофонии, ассоциативно связанный с природой народной песни, а в сочетании с эффектом “эхо” перед слушателем возникает горный ландшафт – неизменный символ Армении (пример 111):

³⁹ В партитуре протяжные ноты не имеют динамических вилок, но в любой медно-духовой педали звук естественно угасает вместе с иссякающим потоком воздуха.

Пример 111

Moderato ($J=80$)
(*senza sord.*)

Tp Bb I
Tp Bb II
Horn in P
Trombone
Tuba

Далее мотив усложняется, к нему добавляется предваряющая его фраза из двух восходящих и двух нисходящих секундовых пар, даже графически похожих на горный рельеф. Теперь гетерофонная модель “эхо” смешивается с квартово-квинтовой имитацией, каждый тематический модуль завершается неизменной вытянутой в утасающую линию нотой (пример 112):

Пример 112

Столь подробное описание приема связано с желанием извлечь из анализа ткани ключ к постижению композиционного метода ее организации, который тотально используется во всей пьесе. В дальнейшем варьируется интонационный модус, но таким образом, чтобы краткий четырехзвукочный мотив – всплеск из четырех быстрых нот – всегда присутствовал в каждом фразеологическом эпизоде.

Самобытна тембровая драматургия части. Начинаясь в тембре блестящей призывной высокой трубы, музыкальная ткань постепенно и последовательно заполняется более низкими – валторной, тромбоном и тубой. По мере подключения они обогащают обертоновую палитру ансамбля. И уже в репризе, в цифре 4, гетерофонный эходиалог проводится между тромбоном и первой трубой – инструментами родственными, но звучащими в разных tessitureах ансамбля. Заключительная же фраза гимнического склада вновь выводит первую трубу на позицию тембрового лидера.

«Застольная песня» – вторая миниатюра цикла, вероятно, полуденная, традиционно исполняемая во время главной дневной трапезы⁴⁰, – определенно хоровая, очень веселая и добрая. Такие песни поют за праздничным столом в дни радостных событий. И драматургия в этой пьесе хоровая с запевалой – низкой тубой, чуть хрипловатой в быстром темпе Allegretto, мелодию которой тут же подхватывают тромбон и валторна, а чуть позже – первая труба. С точки зрения музыкальной формы – это замечательное футгато с чуть отставшим от общего хора голосом трубы. В здимой картине застолья – это, вероятно, рано захмелевший персонаж, не сразу включившийся в хор более опытных сотоварищей⁴¹.

⁴⁰ Английское название «Drinking song» указывает на застольное веселье, что, в свою очередь, возможно лишь в воскресный день, когда у сельчан нет работы.

⁴¹ Надеемся, что читатель угадал намерение перевести музыкальные сценки на язык театральной сценографии

Сама тема части продолжает принцип хоровых имитаций = уже в заглавном мотиве восходящий ход по двум квартам в одноголосии воспринимается как вступление трех разных хоровых голосов; квартовая интонация в армянских народных застольных, эпических и патриотических песнях – наиболее часто встречающийся в самом начале мелодический ход (пример 113):

Пример 113

Allegretto (J. = 72)

Tp B♭ I

Tp B♭ II

Horn in F

Trombone

Tuba

Tamburino
(ad lib.)

A musical score page featuring two staves of music. The top staff consists of five lines, and the bottom staff consists of four lines. Measure 11 begins with a dynamic of f . The first measure ends with a fermata over the bassoon's note. Measure 12 begins with a dynamic of f . The second measure ends with a fermata over the bassoon's note.

Особую "лихость" музыке придает *glissando* тромбона в шестом такте части, наделяя инструментальное «пение» чертами пения речевого. Именно в это время вступает трель (а точнее тремоло) малого барабана, подчеркивающая образный гротеск.

Партия малого барабана в целом ориентирована на усиление ансамблевых приемов, причем сделана очень тонко. Собственно трель или трель со свободной нотой – ритмофигуры, так или иначе имитирующие синкопическую специфику общей ритмической организации пьесы. Ритмоформула дискретности следующая:  . Она стилизована в исконно армянской фольклорной манере.

Как и в предыдущей миниатюре, тема постоянно мелодически и отчасти ритмически варьируется, но ее образная узнаваемость обеспечена стержневым подобием. Склад же многоголосия – принципиально хоровой с признаками армянской монодической распевности и подголосочности.

Выдержан и принцип инструментальных компенсаций, как в локальной имитационно-полифонической вязи, так и на уровне формообразования. В цифре 6 трансформированная, вобрившая в себя интонационное зерно I части, тема изложена в виде нисходящего пятиголосного футаго, компенсируя первое, восходящее. Эти два футаго – восходящее и нисходящее – являются в формообразовании исходными точками в двух разделах части.

А прозвучавшее в начале *glissando* тромбона «отозвалось» октавным и лихим *glissando* у первой трубы в конце пьесы – незадачливый «опоздавший» персонаж включается в начале в застольный хор и теперь пытается подражать тромбону в застольной лихости – еще один великолепный пример формообразовательной образной компенсации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая наш обзор полифонических изысков Александра Григорьевича Арутюняна, обобщим наши наблюдения кратким определением наиболее существенных черт его контрапунктического мышления.

Нет сомнений в том, что выбор полифонического композиционного приема всегда точен, как единственно верное средство выразительности для рельефного воплощения образа. Применяя тот или иной прием контрапункта, Александр Арутюнян впрямую увязывает его с драматургическим развитием образного ряда. Но, пожалуй, самой важной особенностью полифонического мышления композитора является единый алгоритмический принцип выстроенности разномасштабных и разнофункциональных элементов композиции. В микросистемах и макрообразованиях, которые, к тому же, в формообразующей процессуальности имеют признак пропорционального согласия, часто, можно сказать – практически всегда, присутствует определенный композиционный этalon, определяющий структурную логику каждого из элементов музыкальной формы, вне зависимости от его масштаба и функционального предназначения в развитии драматургии.

И в этом многоступенчатом алгоритмическом единстве всех разновеликих и разнозначимых структур произведения заключена природа цельности процессуальной формы, в которой каждая из ее деталей воспринимается не в одновременности, а последовательно, согласно развитию музыкальной фабулы. С другой же стороны, неоспоримая логичность такой формообразующей модели произведения способствует единству формы и содержания – если в каждом элементе композиции всегда присутствует в той или иной форме алгоритмический остав, то в последовательно разворачивающейся музыкальной сюжетике неизменно присутствует феномен стилистичес-

кой общности всех деталей композиции. А это качество музыкального процесса и является сущностью единства формы и содержания.

В наших аналитических блоках достаточно подробно и разносторонне рассмотрены полифонические приемы Александра Арутюняна. Конечно же, не все, но те, которые наглядно представляют принципиальные позиции его контрапунктического мышления. Автор данной публикации не намерен делать классификационные обобщения, и на это есть причины. Первая из них заключается в том, что даже аналогичные приемы контрапункта в творческой практике композитора преследуют разные художественные цели, а значит, объединение их по формальному признаку принадлежности к тому или иному техническому канону отнюдь не способствует самой идее классификации. Подтверждением тому могут служить фуги Александра Григорьевича – в клавирной полифонической сонате и хоровой фуге из Симфонии №2 есть очевидное композиционное сходство, но сходство структурное лишь формальный признак похожести – это совершенно различные, с точки зрения художественной образности, композиции.

Вторая причина в том, что даже в только что упомянутом случае, как и во всех остальных аналитических блоках, мы рассматривали не собственно прием, его технические характеристики, а взаимосвязь его с достигнутым художественным результатом. То есть каждый из контрапунктических приемов, попавший в наше поле зрения, рассматривается неотрывно от художественного образа, в нем воплощенного. А это означает, что в контексте музыкального произведения каждый из приемов контрапункта уникален и требует отдельной оценки, как явление художественное. Иными словами, каждое из рассмотренных нами произведений не требует классификационных объединений с иными, пусть даже – формально подобными.

Наконец, третья и самая важная причина заключается в том, что панорама арутюняновских приемов контрапункта, вкупе с выра-

женными через них образами, может сложиться в единую картину лишь в процессе осмыслиения их мельчайших деталей, которые столь же важны, как и более крупные детали композиций. Только в охвате всех разновеликих полифонических структур, присутствующих в произведениях Александра Арутюняна, и в осмыслиении их значения в музыкальной форме можно рассмотреть всю палитру применяемых им красок контрапункта.

Проявив в данном издании лишь часть принципов контрапунктического мышления Александра Арутюняна, мы сочли важным продемонстрировать такой способ анализа, при котором технический прием всегда рассматривается не только как музыкальная структура, но и в проекции его особенностей на достигнутый художественный результат.

В самом же общем смысле оценивая результаты нашего анализа, высажем очевидную мысль: творчество Александра Григорьевича Арутюняна неизменно покоряет своей яркой рельефной образностью, которая к тому же является результатом идеального слияния творческого вдохновения с глубокой продуманностью логики привлеченных к композиционному процессу средств выразительности, и в первую очередь – полифонических.

SUMMARY

Mikhail Kokzhayev's book "Polyphony in Aleksander Harutyunyan's Music" represents analytical study comprising analysis of some selected works of the composer, in which the priority is given to the compositional means of counterpoint.

The analytical method assumes finding the correlation between the compositional devices and the artistic meaning in the musical work.

Aleksander Harutyunyan displayed many unique characters in his musical works. In many cases, the ways of their display are related to masterly possession of the polyphonic techniques. In the Armenian classical music, this is a unique case of wide usage of expressive tools based on the techniques of counterpoint. Perhaps, it was Aleksander Harutyunyan to organically adapt the rules of the European counterpoint to the intonation tradition of the Armenian music as well as to the national aesthetical views.

In Aleksander Harutyunyan's works, one can always notice the exact correspondence of the choice of the compositional devices for expressing the characters. The main aim of this study is to explore the reasons of mostly using counterpoint both in local artistic objects and in the logic of causality between the details of the complete form of the work.

Although in the study not all the features of the contrapuntal techniques belonging to Aleksander Harutyunyan's works could be included, however, the most typical features of the polyphonic thought of the composer are represented.

The most important feature of this study is that it is realized according to the principle of not formal analytical methodic (that is to say, connected not only to stating definite facts). It is aimed to reveal the adequacy between the constructive device of the work and the artistic result, which is derived in the result of usage of definite expressive tools - in the given case, accordingly, polyphonic tools.

In the treatise the following works are analyzed: "Polyphonic Sonata" for piano, "Symphony" for mixed choir and percussions, the vocal - symphonic poem "Saga about the Armenian Nation" and other pieces or fragments from other works belonging to different genres.

This publication could be useful also as a study book for the students of musical institutions in the frames of subjects discussing the problems of polyphonic analysis.

Михаил Артемович Коюжаев

Полифония в музыке

Александра Арутюняна

Издательство "Комитас"

Гл. редактор Рузанна Есаян

г. Ереван, ул. Кургинян 3-30

Формат 70x100 1/16, 16.5 п. л.

Тираж 200 экземпляров.

Отпечатано в типографии издательства "Егэа".



Кокжаев (Кокжаян) Михаил Артемович

Действительный член (академик) Европейской академии естественных наук (2011). Родился 20.V.1946г. в Баку. Окончил бакинскую консерваторию (1971г.), стажировался у Ю. А. Фортунатова (Москва). Получил степень кандидата искусствоведения в Государственном Институте Искусствознания Российской Федерации (2007г.). Тема диссертации – «Инструментальные концерты Александра Арутюняна». Профессор Ереванской Государственной Консерватории им. Комитаса. (1998г.). Видный армянский композитор, автор музыкальных произведений различных стилей и жанров. Его перу принадлежат 5 симфоний, ряд инструментальных концертов с оркестром, оркестровые пьесы, 3 струнных квартета, камерно-ансамблевые, хоровые, вокальные, фортепианные и другие произведения.

Научная деятельность направлена на изучение фундаментальных закономерностей музыкального пространства, а также на разработку методики неформального анализа музыкальных произведений. Автор ряда научных работ, среди них – монографии: «Топология музыкального пространства» (Москва, изд. Дом «Композитор», 2004г.); «Александр Арутюнян. Особенности композиторского стиля» (Москва, изд. Дом «Композитор», 2006г.). Удостоился Первой Премии на конкурсе им. Арама Хачатуряна на лучший виолончельный концерт (1993г.). Произведения Михаила Кокжаева исполнялись в Ереване, Тбилиси, Москве, Санкт-Петербурге, Новосибирске, Одессе, Кишиневе, Риге, Вильнюсе, Баку; во Франции, Голландии, Германии, Южной Корее, Израиле, Канаде. Произведения опубликованы (в том числе – CD) в Ереване, Москве; Швейцарии, Германии, США.