

О НЕКОТОРЫХ ФАКТОРАХ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО
РАЗВИТИЯ МАТЕРИАЛА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
А. БАБАДЖАНА

Творчество А.А. Бабаджаняна сыграло выдающуюся роль в развитии музыкальной культуры Армении.

Являясь художником огромного масштаба, гениально претворившим отображение явлений действительности во всем многообразии и множественности их проявления, композитор сумел обобщить опыт старшего поколения армянских композиторов и направить дальнейшие искания к „новым берегам“, современного музыкального творчества. Стремительная эволюция образного строя и семантики языка поражает удивительно многоликим разнообразием художественных граней и сфер самовыражения творческой личности композитора. Как отражение творческого принципа „множественности“, образных ассоциаций восприятия действительности, множественен и аспект претворения тех или иных принципов фактурной организации музыкального материала, связанный с применением ладо-интонации, мелодики, гармонии, тембро-динамики и прочее. Существенные преобразования музыкального языка отразились и на характере комплексного взаимодействия средств и значении того или иного элемента музыкального языка в сочинениях разных периодов. В творчестве А. Бабаджаняна выявлены совершенно различные принципы и возможности фактурной организации материала. Композитор выступил как смелый новатор, значительно обогативший ресурсы полифонического мышления после А.Хачатуряна.

Продолжая основные тенденции хачатуряновского симфонизма, А. Бабаджанян также проявил стремление „симфонизировать“, контрапункт, придать полифоническому развитию особо действенный размах, сделать полифонизм активным фактором развития фабулы и драматургии произведения. Однако в творчестве композитора обозначилась и новая качественная грань

характерно-специфического выявления полифонических принципов мышления в сравнении с областью применения полифонии в творчестве А. Хачатуряна. Так, контраст одновременно сопрягавшихся тематических пластов с предельной дифференциацией образно-содержательных данностей, как отражение "поляризованных" сфер одновременного показа различных сторон действительности, не получил столь непосредственного отражения в творчестве А. Бабаджаняна. Скорее, наоборот, полифонию композитора отличает высокая степень образно-смыслового единства. Органичная компактность, удивительная целостность полифонической фактуры композитора является результатом углубления инвариантных принципов взаимоотношенности голосов. В этом можно усмотреть так же определенное "координирующее" воздействие имитационного принципа, способного целостно объединить все слои полифонической фактуры. Инвариантность и в целом вариационный метод преобразования тематических линий лег в основу многоголосного мышления, что не могло не отразиться на качествах комплементарности полифонической ткани.

Роль полифонии в различных периодах творчества композитора значительно преобразовывалась, что было в основном связано с драматургической ролью использования полифонических средств и факторов изложения в контексте процессуального развития и результативного обобщения содержательной идеи того или иного произведения. Действительно, нельзя не обнаружить, в ходе пристального анализа, значительных качественных преобразований роли полифонии в произведениях различных периодов творчества. Достаточно, например, сравнить полифонию "Полифонической сонаты" или "Трио для фортепиано, скрипки и виолончели" с полифонией "Сонаты для скрипки и фортепиано" или же с "Концертом для виолончели и симфонического оркестра". Качественные преобразования касаются не только характера использования средств и приемов полифонического изложения, но и проявляются в самом характере контрапунктирования голосов, участия полифонического фактора в процессе трансформационного преобразования, переосмысления тех или иных материалов. Касаясь общей специфики полифо-

нического мышления, следует выделить качество смешанного (гомофонно-полифонического) многоголосия, являвшегося кардинальной областью применения полифонического развития. Сравнительно реже встречающаяся "чистая" полифоническая фактура с линейно-мелодическим рисунком отдельных голосов свидетельствует об особой роли взаимодействия гомофонических, гетерофонных и полифонических принципов мышления композитора. Редко обращаясь к применению форм и жанров собственной полифонической музыки, композитор тем не менее сохраняет в своей полифонии качество "одновременного совмещения различных контрапунктирующихся данностей", весьма гибко и многообразно осуществляя синтез всех форм многоголосия. Этот, несколько выделявшийся на фоне "полифонических пристрастий" целый группы композиторов советского времени, факт "неординарного" подхода к сугубо "классическим", устоявшимся приемам полифонического развития материала позволяет причислить А. Бабаджаняна к плеяде композиторов "переходной поры", наметивших эволюцию самого полифонического мышления. На самом деле, почему в творчестве А. Бабаджаняна нет того уровня культивирования "канонических" жанров фуги и пассакальи, который характеризует позицию многих композиторов, творивших в одно время с ним?

Ответ на этот вопрос дает принципиально-новаторская радикально-современная позиция выдающегося композитора. Думается, что в творчестве А.Бабаджаняна вступили в силу совершенно иные факторы формообразующей и процессуальной логики "взаимосцепления" различных принципов и оргструктурных форм многоголосия. Совершенно очевидно, что процесс наполнения старых полифонических форм новым содержанием, при сохранении их главных композиционных контуров и формообразующей логики, завершился. А.Бабаджанян не пошел по этому проторенному пути "готовых решений", ясно сознавая, что продолжать эту тенденцию более не имеет смысла. Уже в "Полифонической сонате" для фортепиано композитор как бы "взорвал изнутри" всю традиционно-каноническую технологию развертывания крупномасштабной полифонической формы.

Взаимоскрещение характерно-специфических процессуальных качеств циклической гомофонической сонаты и полифонической партиты (или сонаты) дало особый результат. В итоге целый ряд композиционных норм и факторов формообразования оказался резко "смещенным". Одновременно в "Полифонической сонате" нашел претворение ряд новшеств, ставших ярко выраженными признаками симфонизации форм фуги и токкаты.

Динамика сквозного симфонического развития насыщает ткань "Полифонической сонаты" совершенно по-новому выраженным взаимосцеплением качественно различных (гомофонических и полифонических) принципов развертывания и формообразования. Так, 1 часть трехчастного цикла "Прелюдию" он насытил ярким тематизмом, превратив ее в средоточие тематизма последующих частей цикла. Трансформационно-инвариантный путь всевозможнейших "метаморфоз" тематических материалов "Прелюдии" во всех последующих частях цикла предопределил собой целостно-концентрическую линию развития, объединившую все части цикла в стройную композицию. Наибольшее взаимопроникновение обнаруживается между эпически величавой "Фугой" (II часть) и моторно-стремительной, напористой "Токкатой" (III часть).

Значительным преобразованиям подверглась традиционная форма "классической" фуги, поскольку композитор в корне переосмыслил процессуально-динамическую, полифоническую логику становления формы, отклонившись от традиционных норм ее композиционного решения. Тема фуги в своем первоначальном изложении напоминает скорбную (b-moll) армянскую лирическую песню. В своем дальнейшем развитии образ темы видоизменяется, насыщаясь характером суровой эпичности. Подобная значительная модификация образного смысла темы не свойственна "классической" фуге. Творчески применяя художественные принципы многих композиторов XX века, А.Бабаджанян преобразует материал темы, вычленяет из нее три наиболее ярких интонационных оборота, которые также варьируются, разрабатываются, образуя новые комбинации их соединений. В отличие от Д.Шостаковича, любившего оплетать полифоническую ткань

множеством противосложений, стреттных проведений темы, А.Бабаджаняна скорее привлекает возможность многообразной полифонической разработки интонационных рудиментов темы, отчасти противосложений и интермедии. По этой причине композитор предельно сократил количество противосложений и интермедий. Единственная интермедия фуги получила большой масштаб развития не только в экспозиции, но и в репризе и, в особенности, в коде. Итак, тема фуги, ставшая основой полифонического развития материала, контрапунктически разрабатывается на основе определенного драматургического замысла, основанного на содержательно-персонифицированном, смысловом и образном расслоении и одновременном совмещении ее отдельных интонационных рудиментов. Что можно сказать по поводу творческого применения композитором формы традиционной фуги? Во-первых, необходимо констатировать, что эта форма применена достаточно нетрадиционно. Композитор решительно отказывается от применения "чистой" линейно-полифонической фактуры, внедряя в ткань произведения элементы гомофонно гармонической разработки материала. Во-вторых, автор постепенно нейтрализует значение контрапунктирующих теме противосложений, звучащих в экспозиционных проведениях вождя и ответа, значительно повышая роль всех интонационных оборотов темы. Нетрудно также заметить, что неуклонное возрастание гомофонического принципа развития (аккордово-гармоническое варьирование) и "убывание" контрапунктирующего фактора подводит к тому, что кода фуги оказывается целиком построенной на аккордово-уплотненном проведении материала интермедии. Ей противопоставляется и контрастно контрапунктирует в нижнем комплексе голосов лишь яркий интонационный оборот третьего такта темы. Таким образом, происходит итоговая контрапунктическая концентрация всего полифонического развития на совместном контрапункте драматургически персонифицированных элементов самой темы (3-такт) и интермедии. Такой подход к полифоническому развертыванию как к целостному композиционному процессу однозначно направлен на сжатие и "свертывание" контрапунктического

"многогословия". Стремление быть лаконичным в применении средств и возможностей полифонического развития выражается в масштабно-смысловом укрупнении "зон контрапунктирования". Иначе говоря, вместо поступательно-полифонического "контрапункта" непрерывно контрапунктирующих мелодических линий особое значение приобретает контрапункт лейт-интонаций и отдельных тематических эмбрионов. Таким образом, "Полифоническая соната", на наш взгляд, формирует определенную "методическую" тенденцию, которую можно было бы правомерно назвать "полифоническим обобщением". Уникально своеобразный путь экспозиционного репрезентирования, развития и репризного обобщения выявил сугубо бабаджаняновское понимание принципов развертывания на стыке "разворачивающихся" и "сжимающихся" динамических факторов полифонической логики мышления и формообразования. Возрастание динамики и масштаба "полифонического обобщения" в произведениях центрального и позднего периодов творчества подвело к тому, что некоторые традиционные формы (чаще остигатные) были глубоко переосмыслены. Эта тенденция знаменует собой значительный шаг вперед в углублении принципов полифонической разработки материалов и в целом характеризует направленность эволюционного мышления композитора.

1. *Вл. Протопопов*. "История полифонии" (Западно-европейская классика XVII-XIX веков), М., 1965.
2. *С.С. Скрябков*. "Полифонический анализ", М.-Л., 1940.
3. *Юл. Евдокимова*. "Шесть картик для фортепиано А.Бабаджаняна" // "Советская музыка", 1967г., N2.
4. *А. Григорян*. "Арно Бабаджанян", М., 1961.
5. *С.Аматуни*. "Арно Бабаджанян" (инструментальное творчество), Ереван, 1985.